


Accessions
333.942
Shelf No.
4047.82
FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY
Received Sept. 5, 1883



Mr. A. McS.,

L'OPÉRA

ET

LA SYMPHONIE

Clichy. — Imprimerie Paul DUPONT, 12, rue du Bac-d'Asnières. — 408.3.79.

L'OPÉRA

ET

LA SYMPHONIE

OU

IDÉE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

PAR

J.-B. SABATTIER

ARTISTE DES CONCERTS POPULAIRES, DU THÉATRE ITALIEN
ET L'UN DES FONDATEURS
DE LA SOCIÉTÉ DES DERNIERS QUATUORS DE BEETHOVEN

PARIS

C. MARPON ET E. FLAMMARION, LIBRAIRES-ÉDITEURS
GALERIES DE L'ODÉON

1879

SOMMAIRE

Critique de la forme, de l'idée et du sentiment dans la musique. — Le public, les artistes et les académies. — La musique chez les Grecs. — Origines et progrès de l'art musical. — Définition de la mélodie ; son rôle dans l'opéra et la symphonie. — Musique religieuse. — L'opéra : Lulli, Rameau, J.-S. Bach, Mozart, *Don Giovanni;* Weber, *Freychütz;* Rossini, *Il Barbiere.* — Ecoles italienne et allemande. — La symphonie et le quatuor. — De l'interprétation du quatuor. — Les solistes et le solo. — Haydn. — Mozart. — Beethoven : ses quatuors et ses symphonies ; ses critiques. — Classiques et Romantiques. — Mendelssohn. — Schuman. — Berlioz. — Wagner. — Qui continuera Beethoven ? — Félicien David. — Meyerbeer. — La musique française. — La musique calomniée.

L'OPÉRA

ET LA SYMPHONIE

OU IDÉE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

> Ce n'est pas l'idéal qui produit les idées, il ne fait que les embellir.
> L'idéal ne se soutient lui-même, ne marche, ne grandit que par la connaissance de plus en plus parfaite de la raison des choses.
>
> P.-J. Proudhon
>
> (*De la justice dans la Révolution et dans l'Eglise*, tome IIIe, page 60.)

Les arts, de même que la politique, les religions, les sciences, font naître des discussions qui, sans avoir la même gravité, ne sont pour cela ni moins vivaces, ni moins passionnées. La musique ne pouvait se soustraire

à la loi commune ; s'adressant surtout à la sensibilité, faculté si mobile et si capricieuse, elle sera longtemps encore un sujet inépuisable de divagations. La discussion entre gens divisés sur des questions de sentiment ne fait souvent qu'ajouter à la confusion.

Comment prouver par raison démonstrative la trivialité de certains produits de l'art musical ? Pourquoi sont-ils pleins d'attraits pour quelques-uns et en même temps antipathiques à d'autres ? C'est que, par leur caractère, ils flattent des imaginations vulgaires, des sentiments grossiers. C'est tout ce qu'on peut en dire. « L'idéal, on l'a dit bien souvent, se sent et ne se démontre pas. Tout ce que peut faire le critique est de mettre ses lecteurs en présence de l'œuvre qu'il examine et, après leur en avoir expliqué l'idée, de leur en faire sentir, par la communication de son propre enthousiasme, l'idéal. »

Une saine appréciation d'une œuvre musicale n'est cependant pas impossible. Seulement elle ne saurait avoir d'autre fondement que le goût. Une mélodie, par exemple, se prête à un nombre infini d'accompagnements, et pourtant un seul est le bon. Qui sera juge

en dernier ressort ? Le goût, le goût seul ; et il n'y a pas, on le sait, à disputer là-dessus.

L'étude des grands maîtres prouve que toute phrase conforme aux lois de la prosodie musicale, quelle qu'en soit d'ailleurs la forme, de même que toute combinaison harmonique, est excellente pourvu qu'elle exprime un sentiment vrai. Faut-il conclure que rien n'est plus facile que d'écrire en musique ? Certainement non. Tout homme un peu doué peut sans trop de peine apprendre à le faire ; mais la vérité, la netteté dans l'expression des sentiments, l'originalité, le génie, en un mot ? Les traités d'harmonie ne lui apprendront jamais rien de tout cela.

Pour porter un jugement de quelque valeur, un grand savoir n'est pas indispensable. Quelquefois même il est nuisible : car l'érudit, affectionnant certaines formes ou trop imbu de son sentiment propre, repousse souvent et de bonne foi tout ce qui s'en éloigne. Weber, pour ne citer qu'un exemple, a été plus que sévère dans son jugement sur la symphonie héroïque de Beethoven. Weber avait le cerveau trop plein de ses propres pensées pour que

cette nouveauté grandiose n'y jetât pas quelque trouble.

La critique, quoi qu'en ait dit Boileau, n'est pas plus aisée que l'art. Que de chefs-d'œuvre, au contraire, pour un bon livre qui les explique ! Tant il est vrai que lesœuvres d'art devancent toujours la raison philosophique, qui doit être le fond de toute critique un peu élevée. Une critique banale n'exige aucun effort. Chacun, en ce cas, fait prévaloir son sentiment, qu'il croit le seul bon. Mais Boileau ne l'entendait pas ainsi, et lui-même est une preuve que le véritable esprit critique sera toujours fort rare ; il ne fallait pas moins qu'un sentiment élevé de la poésie, joint à un grand sens philosophique, pour élargir un sujet qu'Horace semblait avoir épuisé.

Platon — qu'on nous pardonne de remonter jusqu'aux Grecs, — Platon pensait que la musique la plus belle était celle qui plaisait aux plus instruits et aux plus désintéressés : sage maxime dont le seul défaut serait de réduire trop de gens au silence, et comme il est juste que tout le monde dise son avis, nous ferons comme tout le monde. Il serait donc peu sage de s'appuyer sur le jugement de la

foule, qui est fort désintéressée en musique, mais qui n'a pas sur cette matière toute l'instruction nécessaire. De là le fréquent désaccord entre le public et les artistes. Ces derniers pensent assez généralement que la meilleure musique n'est pas toujours celle qui attire le plus de monde et qui se vend le plus. L'argent n'est pas encore reconnu comme le *criterium* du beau.

Faudra-t-il consulter les académies ? Il semble qu'il devrait en être ainsi.

Mais en réfléchissant sur l'esprit des académies de toute sorte, on s'aperçoit bien vite qu'elles n'existent que dans le but de conserver les traditions, de les transmettre intactes aux générations présentes et futures : elles sont hostiles à toute innovation. Ce n'est pas qu'elles soient inintelligentes ; mais, de bonne foi, peut-on exiger que des hommes *sérieux* proclament l'excellence d'un idéal ou d'un ordre d'idées quelconque autre que celui qui fait leur gloire et leur fortune ? Ce que les masses ne comprennent pas, faute d'éducation ou d'un travail d'esprit dont elles sont peu capables, les académies ont intérêt à en arrêter la marche. Semblables à certains vieillards, elles sont

condamnées, sous peine de mort, à ne changer rien de leurs habitudes. Aussi voit-on chaque jour l'opinion publique devancer les arrêts académiques en ce qui concerne le juste, le beau, tout aussi bien que l'utile.

Il faut pourtant qu'un jugement ait un appui solide : il ne peut varier selon le caprice du plus grand nombre ou l'assentiment de quelques intéressés. Cette base, ce *criterium*, nous les trouverons dans les compositions des grands maîtres.

Posons d'abord un principe. Il n'est pas neuf, mais ses conséquences vont éclairer la question : « La musique a pour mission d'exprimer des sentiments, des sensations. » Otez-lui cette faculté, elle n'est plus qu'un jeu de récréation, tel que le billard, les échecs, inventés pour l'amusement, la distraction pure. Où commence, où finit cette expression des sentiments? Impossible de le dire, car on rencontre chez les maîtres nombre de morceaux d'un caractère indéfinissable. La musique, dit un poète, commence où finit la parole. Il faut pourtant s'orienter. Pour cela nous observons que chez tout musicien de quelque génie, il existe un sentiment prédominant ou une

série de sentiments qui peuvent être définis, sinon dans toutes leurs nuances, au moins dans leur ensemble.

Les premiers compositeurs furent dirigés uniquement par l'instinct. Leurs successeurs établirent des règles, déterminèrent les différentes formes du discours musical. Les derniers venus, rejetant toute convention inutile, toute formule scolastique, ont laissé des ouvrages universellement admirés. On les nomme classiques. Ils expriment les sentiments les plus élevés, les plus délicats, les plus humains. Leur renommée, consacrée par le temps, grandit de jour en jour ; ils s'imposent, pour ainsi dire, de vive force à ceux qui ne voudraient pas les admettre : car, en musique comme en toutes choses, on retrouve les admirateurs exclusifs du passé, les fanatiques du présent et les enragés de l'avenir.

LA MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ

L'art s'est manifesté sous différentes formes, toujours en rapport intime avec le degré de civilisation qui les a fait naître. Les architectes, les statuaires et les peintres ont idéalisé les aspirations religieuses, politiques ou sociales des temps au milieu desquels ils vivaient. Un fait digne de remarque : à mesure que la civilisation progresse, qu'elle réalise ses symboles, que la littérature devient de plus en plus rationnelle, l'art se subtilise. Il est la poésie pure; c'est la musique, dont l'essence impalpable est le mouvement, la sensibilité, la vie.

La musique paraît être l'art favori des sociétés modernes. C'est la forme la plus récente qu'ait revêtu la poésie. Rien ne fait supposer qu'elle ait eu chez les Grecs un développement notable ; rien de positif qui soit parvenu jusqu'à nous, sauf quelques instruments dont la construction indique assez qu'elle était encore à l'état rudimentaire. Les Grecs, comme tous les peuples, avaient des airs de danse, des chants nationaux, des mélopées de toute sorte donnant le ton à la déclamation de leur poésie ;

mais ils ne soupçonnaient pas que, grâce à une savante théorie des sons, avec la mélodie et une grande variété de rythmes, on pourrait un jour exprimer la plupart des sentiments humains et charmer l'esprit par l'imitation de certains phénomènes de la nature, par la couleur locale, émanation idéale et sonore des temps ou des lieux vers lesquels le compositeur transporte la pensée.

La musique toutefois préoccupait les Grecs. Dans tous leurs livres il est question des divins inventeurs de la musique. Cet art, qu'ils ne connaissaient pas, qu'ils ne pouvaient pas connaître, ils le pressentaient déjà. Ils étaient encore trop amoureux de la forme proprement dite ; ils cherchaient avant tout quelque chose qui parlât aux yeux. C'est pour cela que la personne antique, ses dieux et ses héros atteignirent le plus haut degré de beauté plastique dans la statuaire, leur art de prédilection. Ce peuple, le plus artiste peut-être de tous les peuples, était aussi vivement impressionné par les sons d'une simple lyre. Les vibrations mystérieuses de cet instrument grossier réveillaient vaguement en lui le sentiment spiritualiste. Mais la reproduction des aspirations

profondes qui agitent l'homme moderne et qu'ignorait l'antiquité, aspirations dont la source a sa double origine dans l'esprit et le cœur, et qu'aucune langue ne saurait traduire, la musique, en un mot, fut pour les Anciens un art divin, un art inconnu.

Avant d'atteindre la perfection, avant de produire des chefs-d'œuvre, la musique a dû subir les longs tâtonnements que nécessitent toute invention, toute langue en voie de formation. Il y avait, en outre, à créer ou à perfectionner plusieurs familles d'instruments. Le sens de l'ouïe a des lois naturelles qu'il fallait découvrir. Ces lois ne sont pas absolues, puisqu'elles relèvent du sentiment et du goût. Leur développement peut s'arrêter; le goût peut s'égarer selon le génie des peuples. Ce qu'on connaît de la musique des Orientaux, des Arabes, des Hindous et des Chinois, en offre un exemple. Le système musical de ces nations diffère essentiellement du nôtre : il a été la conséquence de leur climat et de leurs mœurs. Pour nous, il est barbare, et ce n'est pas trop de témérité que d'affirmer la supériorité de nos théories musicales en même temps que celle de la civilisation européenne.

LA MÉLODIE

La mélodie est la forme la plus ancienne de l'idée musicale. Elle s'est spontanément révelée dans les chants populaires. On peut la définir ainsi : un ensemble de phrases qui, assujetties à un rythme particulier, ont un sens complet. Elle a un commencement, un milieu et une fin. En raison de son caractère déterminé, elle est peu susceptible de développements ; elle constitue en quelque sorte, à elle seule, un petit poème. En revanche, elle se prête à des variations sans nombre, et tel compositeur qui passe pour avoir le génie mélodique ne fait souvent que varier quelques thèmes primitifs.

La mélodie est donc une pensée complète, achevée. Mais un morceau de musique ne peut se composer entièrement de mélodies, pas plus qu'un discours de pensées détachées, sans rapport entre elles. De même que le discours, il doit avoir ses phrases, ses périodes, ses repos, ses points d'arrêt, ses développements de toute sorte. Il est de toute

nécessité qu'il existe une forme plus concise, plus libre, exempte des longueurs inhérentes à la mélodie et qui entravent la spontanéité de l'idée. Les compositeurs, dans ce cas, emploient une phrase brève, incidente, que nous nommerons « fragment mélodique ». De la réunion de ces fragments résultent quelquefois de longues périodes qui peuvent être considérées comme des mélodies d'une espèce particulière, puisqu'elles peuvent avoir une couleur commune, une parenté d'expression. Il n'est pas rare, comme on le verra plus loin, qu'un symphoniste compose de cette façon un morceau tout entier réalisant ainsi musicalement le sens que l'on attache au mot *chant* dans un poème épique. Le professeur dit souvent à ses élèves : Chantez cette phrase. Cela signifie : Faites-en ressortir toute la sensibilité, toute la poésie que le compositeur n'a pu qu'indiquer imparfaitement par des signes. L'idéal poétique, la sensibilité existent dans le fragment mélodique aussi bien que dans la mélodie ; il peut être également inspiré, également chanté.

LA MUSIQUE SACRÉE

Les populations grecques et latines n'auraient rien compris à notre musique. De longs siècles allaient s'écouler. Des idées d'égalité, de justice et d'humanité, signalées de loin en loin par des esprits supérieurs ; une mélancolie causée par des maux que l'antique *Fatum* ne pouvait ni expliquer ni justifier, mélancolie que Virgile a le premier peut-être exprimée ; une civilisation plus humaine, une expérience plus grande de la vie, allaient développer dans l'homme des délicatesses de sentiment qui devaient donner essor à cette nouvelle et dernière incarnation de l'Art. Tous ces sentiments, toutes ces idées jusqu'alors endormies dans les masses, firent explosion à l'avénement du fils de Marie. On peut dire que le christianisme élargit le cœur humain. De tout temps la religion inspira les arts dès leur début. La musique fut la première à célébrer le nouveau culte par les pompes de son langage séraphique. La prière, le calme grandiose de l'éternité en opposition

avec les douleurs d'ici-bas, l'extase et la contemplation furent exprimées par elle ; elle seule pouvait le faire. L'instrument le plus propre à chanter la prière fut aussi le premier inventé. « Pépin le Bref reçut en 758, de la cour de Constantinople, un orgue qui excita l'enthousiasme par les sons qu'il faisait entendre, tour à tour aussi terribles que le roulement du tonnerre, aussi doux que la lyre, aussi bruyants que les cymbales (1). »

La mélodie est trop arrêtée dans sa forme pour servir à l'expression de sentiments aussi vagues que le sentiment religieux. Les vieux maîtres le comprirent instinctivement. La mélodie pure ne se rencontre jamais dans leurs œuvres.

Certains critiques déplorent la médiocrité des compositions religieuses contemporaines, leur caractère trop mondain, trop dramatique. La Foi, disent-ils, se retire de nous ; la Grâce nous abandonne ! Si l'on devait juger de la sincérité de notre foi par la musique sacrée de notre temps, il faudrait bien convenir que là n'est pas le vrai tourment des

(1) *Histoire de France*, par H. Bordier et E. Charton, tome I, page 199.

sociétés modernes. Mais est-il absolument nécessaire de recommencer l'œuvre des vieux organistes, de refaire ce qui a été fait? Ce serait sans raison comme sans exemple. Malgré cette impossibilité de les égaler, on continue à mettre en oratorios Jésus-Christ, les Saints et les Prophètes, en les faisant chanter comme de simples mortels.

La musique ne pouvait s'arrêter là. Elle avait à exprimer des sentiments plus particulièrement humains. Suivre pas à pas la marche de ses progrès exigerait une longue et minutieuse étude ; nous nous bornerons à constater les résultats de la longue élaboration à laquelle coopérèrent de nombreux artistes, obscurs ouvriers qui, chacun pour leur part, ont concouru à la construction de l'édifice musical. Nous tâcherons d'exposer comment les principaux d'entre eux comprirent et employèrent la mélodie.

J.-B. LULLI

Né à Florence, 1633; mort à Paris, 1687.

Les premiers essais d'opéra furent tentés en Italie, pays des voix sonores et harmonieuses. J.-B. Lulli est considéré ordinairement comme le fondateur de l'opéra français. Quoiqu'il ait vécu et écrit à Paris, ses ouvrages n'ont aucun rapport avec l'opéra français moderne. Il n'y avait d'ailleurs, de son temps, aucune école distincte. Les compositeurs procédaient tous de la même manière. Un opéra se composait de mélopées, quelque chose qui tient du récitatif et du chant, et d'ariettes moins légères que leur nom, le tout écrit en style scolastique. Le contrepoint, réminiscence de la musique religieuse, y régnait en maître, et donne à toute la musique de cette époque une teinte de religiosité. La mélodie ne paraissait que dans les airs de ballet où elle est indispensable.

Lulli s'est peu préoccupé de la vérité dramatique. S'il la rencontre, c'est pur hasard. Il ne dut sa réputation qu'au charme plus

italien que français qu'on rencontre parfois dans sa musique, mais il eut le mérite de faire le premier pressentir les futures beautés de l'opéra.

RAMEAU

Né à Dijon, 1683; mort en 1764.

« Les premiers ouvrages de Rameau, dit M. Fétis, ont fait naître les premières idées de théorie d'harmonie en Allemagne et en Italie. Il créa un système d'harmonie remarquable au point de vue scientifique et de la conception d'un système de théorie. *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre, se soutint plusieurs années à côté des opéras de Gluck. Il écrivit trois concertos pour clavecin, violon et basse de viole (1). »

Rameau était doué d'un génie dramatique supérieur à celui de Lulli dont il fut le rival. On n'a pas oublié la querelles des Lullistes et des Ramistes.

(1) *Biographie universelle des Musiciens.*

Il chercha le premier l'expression juste des sentiments, aussi souleva-t-il une vive opposition. Ses trois concertos indiquent qu'il avait déjà une certaine notion du genre symphonique. Il a laissé quelques pages d'un style aussi puissant que celui de Bach et plus agréable. On y voit déjà paraître la forme et le sentimennt de la vraie mélodie.

J.-S. BACH

Né à Eisenach, 1685; mort en 1754.

La mélodie est indispensable dans l'opéra ; elle l'est moins dans la symphonie. Nous désignons ici sous le nom de symphonie tous les genres de musique instrumentale : la symphonie proprement dite, qui est exécutée par tout un orchestre, le quintette, le quatuor, le trio et la sonate. L'opéra exprime des sentiments individuels, nous dirions volontiers primitifs; de la symphonie s'élèvent des accents plus profonds, des voix plus mystérieuses, aspirations éternelles et indéfinies

du cœur humain. Elle a donc un but déterminé ; elle a aussi des formes et un langage qui lui sont propres. Son principal motif ou sujet est ordinairement rythmique autant que mélodique. De cette façon, il se prête à une grande variété de développements et devient, pour ainsi dire, élastique dans l'imagination du compositeur. Il n'est peut-être pas inutile de définir le rythme et la mesure, on les confond souvent ensemble. La mesure décompose invariablement un morceau de musique en parties égales , tandis que le rythme fait partie intégrante, constitutive d'un chant, et lui donne un caractère particulier ; de plus il peut varier à l'infini. Un exemple rendra cela tout à fait clair : quand le tambour bat, chaque pas marque la mesure ou une partie toujours égale de la mesure et les coups égaux ou inégaux de la baguette, c'est-à-dire tout ce qui s'entend entre deux pas, constituent le rythme qui est, pour ainsi dire, la mélodie du tambour.

Pour développer un sujet sous toutes ses faces, pour rattacher sans efforts apparents les nombreux rameaux de l'idée première, en un mot pour écrire une symphonie, le compo-

siteur doit connaître tous les secrets de la fugue et du contrepoint. J.-S. Bach, plus qu'un autre, a possédé cette science. Par la constitution rigide de la fugue, par l'enchaînement logique des accords, il a posé les bases de la rhétorique musicale. Il a en outre créé ou plutôt perfectionné les différentes formes du discours lyrique. Mais à ceux qui le considèrent comme un grand poète, nous dirons que la fugue est à la musique ce que l'architectonique est à un monument, ce que la rhétorique est au poème. Bach est plus dogmatique, plus rhéteur que poète ; il instruit plus qu'il n'émeut. Son style a parfois une ampleur qui étonne, mais il manque de charme, de variété, de sensibilité ; il est toujours pompeusement scolastique. La grandeur, sans une sympathique élégance, n'est que roideur dans l'art comme dans l'homme. Les procédés de l'école doivent disparaître ou plutôt se confondre avec la pensée même. Mais pour composer ainsi, il faut la science et l'inspiration réunies, la science, pour ainsi dire, aux ordres de l'inspiration. Que dirait-on d'un monument qui ne pourrait se soutenir qu'à l'aide de l'échafaudage qui aurait servi à le con-

struire? C'est l'image que représente toute musique où le savoir l'emporte sur l'imagination.

Bach, quoi qu'il en soit, est un musicien exceptionnel. Il n'a pas peu contribué à l'avancement de l'art musical. Après lui des chefs-d'œuvre ont pu se produire; il a le droit d'en revendiquer sa part. Michel-Ange, voulant se rendre compte de la structure du corps humain, a modelé la précieuse et savante étude connue sous le nom d'*Écorché* de Michel-Ange : Bach a fait quelque chose d'analogue. Sa musique est une étude en style fleuri que les compositeurs peuvent toujours consulter.

GLUCK

Né dans le Palatinat, 1714; mort à Vienne en 1787.

Gluck a surtout cherché la vérité dramatique. C'est par là qu'il est original; c'est aussi la raison de la fameuse querelle des Gluckistes et des Piccinistes. Piccini représentait la tradition; Gluck le progrès, la vérité.

Du temps de ce novateur la musique n'avait ni la liberté de formes, ni la variété d'idées qu'elle a conquises depuis : aussi ses œuvres abondent encore en formules d'école, et l'insipide contrepoint n'y est pas assez dissimulé. On y trouve un grand style, mais ce style n'est pas exempt d'enflure. Malgré de grandes et incontestables beautés dont les amateurs de choses rétrospectives s'enthousiasment outre mesure, ce n'est pas encore là l'idéal de la perfection.

La mélodie y a plus de souffle et d'inspiration que dans les ouvrages des maîtres antérieurs, mais elle est souvent déclamatoire et empreinte d'un caractère particulier qu'on pourrait appeler *Pomposo*, sorte de grandeur factice qui tient plus à la forme qu'à la pensée, faux goût engendré sans doute par l'interprétation de la tragédie qui était alors livrée à toutes les exagérations calculées de ce qu'on nomme la *Déclamation*.

Soit pour sacrifier à la mode, soit pour obéir à de certaines exigences, Gluck emploie les vocalises dont la rapidité fait briller le talent du chanteur; mais ces broderies s'accordent mal avec une situation tragique.

Néanmoins il a fait faire un pas immense au drame lyrique. Le premier il exprima une situation scénique dans toute sa vérité; il élargit le rôle de l'orchestre en le faisant concourir à l'unité générale ; il combina pour la première fois avec succès toutes les ressources qu'offrent les chanteurs, les chœurs et l'orchestre ; et de cet ensemble imposant il fit surgir des effets remarquables pour son temps, il provoqua des émotions inconnues jusqu'à lui.

MOZART

Né à Salzbourg, 1756; mort en 1792.

Don Giovanni (don Juan).

Mozart est pour quelques critiques plus Italien qu'Allemand. En effet, il a subi l'influence de la musique italienne de son temps très en honneur à Vienne; il s'en est approprié les gracieux contours, mais il a de plus le style et l'idée symphoniques, et le charme répandu dans ses ouvrages n'en exclut jamais la véritable expression.

Dans *Don Juan*, la science n'est plus qu'un moyen de réaliser la pensée. Les mélodies s'y succèdent sans entraves académiques, avec toute la liberté du génie. Mozart a été tour à tour, comme le sujet, naïf, rustique, bouffon, pathétique, tragique, terrible. La musique n'exprimera jamais l'amour avec plus de tendresse et de charme. Tout ce qui se rattache au rôle du Commandeur est d'une incomparable élévation. Au dernier acte, l'orchestre annonce l'entrée de la Statue par un frémissement indescriptible, précurseur des vengeances célestes. L'auditeur éprouve une sensation de terreur, comme à l'aspect d'un trouble inconnu dans l'harmonie de la nature. A chaque mot du Revenant, il semble que le sol va s'ouvrir pour engloutir l'impie ; et, malgré sa forfanterie, le Héros Libertin paraît anéanti. Il n'y a là toutefois rien de fantastique; l'idée d'un Dieu vengeur de la morale outragée excluait le fantastique, conséquence fatale de la superstition. Mozart, au goût si pur, devait éviter cet écueil. La grandeur de l'effet égale la simplicité des moyens. *Don Juan* est le chef-d'œuvre de la scène lyrique.

La mélodie italienne convenait à un pareil sujet. Elle seule peut chanter l'amour ; elle n'a rien de vague, rien de heurté, et la constante douceur dans les intervalles des sons qui la composent devait parfaitement exprimer ce sentiment. Cette qualité dominante dans Mozart est assez rare chez les Allemands pour ne pas être remarquée.

Les vulgarisateurs sont ordinairement mieux compris que les hommes de génie. Aussi ne manque-t-il pas de gens qui considèrent cet opéra comme une vieillerie. On y rencontre, il faut le reconnaître, quelques passages surannés, tant il est difficile de se soustraire aux influences du milieu dans lequel on vit. On peut citer des œuvres plus dénuées de défaut, mais il n'en est aucune qui s'élève à de pareilles hauteurs.

Mozart composa *Don Juan* pour lui et pour ses amis. Cette parole échappée de ses lèvres est le reproche le plus amer que cette âme délicate ait pu adresser à ses contemporains, car son génie ne l'avait pas mis à l'abri du besoin. Il est heureux qu'il ne l'ait pas écrit dans le but d'un succès banal ; car, en ce cas, le nombre de ses admirateurs, assez restreint

de son vivant, ne serait pas allé, comme nous le voyons, croissant de jour en jour.

WEBER

Né à Euten, duché de Holstein, 1786; mort à Londres, 1826. — (*Freyschütz : Robin des bois.*)

Freyschütz fut représenté à Berlin pour la première fois en 1822. La légende qui sert de sujet à cet opéra réunit à la fois la naïveté, la passion romantique, la violence enfiévrée, la sombre poésie des bois, en un mot, tout ce qui constitue le génie fantastique, mystique et nébuleux des pays germains. Son succès fut prodigieux. Qu'il s'agisse d'idéal ou de réalités, un peuple ne se passionne que pour ce qu'il comprend ou pour ce qui réveille ses plus secrètes aspirations.

Dans *Freyschütz*, il n'est pas de personnage, pas de situation qui n'ait son chant propre, son originalité particulière : poème et musique ne font qu'un. En France, on n'a

pas refusé à Weber le don des belles mélodies, mais on lui a longtemps reproché de ne pas savoir les terminer : ce qui veut dire, à sa louange, que la fin de ses périodes ne rappelle pas toujours le commencement et que les lieux communs, les répétitions parasites en sont sévèrement bannies.

La fantaisie n'a rien imaginé de plus fantastique que *la Fonte des balles* et *la Chasse infernale*. C'est un conte d'Hoffman en action et en musique. On y voit se déchaîner les légions diaboliques et endiablées, superstitions naïves des populations mystico-religieuses du moyen âge.

La musique était particulièrement apte à rendre les sensations de vagues terreurs qu'inspirent les rêveries de ce genre; elle seule pouvait donner un corps à ces bizarres et fugitives hallucinations du cerveau. Weber les a littéralement fixées; il a su tirer de l'orchestre des effets d'une étrangeté infernale.

Weber avait entendu *Fidelio*. Toute la partie dramatique et symphonique de son opéra rappelle les larges conceptions scéniques dont Beethoven est l'inventeur. Un pareil sujet traité dans le style italien serait un contre-

sens. Ce sorcier vendu au Diable serait ridicule, s'il chantait une cavatine à la Bellini. Weber, pour peindre des scènes en dehors de la réalité, des fantaisies d'outre-tombe et d'outre-monde, devait donc inventer de nouvelle sonorités, de nouvelles formes mélodiques et symphoniques.

Nous avons vu la mélodie, primitivement construites sur des procédés d'école, se chercher, pour ainsi dire, dans Lulli et Rameau; atteindre quelquefois la vérité dramatique dans Gluck; pleine de vérité, de charme, de sensibilité, parfaite en un mot dans Mozart; Weber, à son tour, la rend incisive, heurtée, fiévreuse, passionnée jusqu'à la violence, pleine de liberté dans le rythme, telle enfin que l'exigeait le sujet qu'il avait à traiter. J.-J. Rousseau lui-même, s'il entendait *Freyschütz*, serait forcé de convenir que sur des paroles et des formules non italiennes on peut faire des chefs-d'œuvre.

ROSSINI

Né à Pesaro, 1792; mort à Paris, 1868.

Il Barbiere di Siviglia (le Barbier de Séville).

Rossini est le plus complet représentant de l'école italienne. Il en résume les qualités et les défauts. Sur cinquante opéras environ qu'il a laissés, un seul, selon nous, doit être considéré comme une œuvre accomplie. Un seul, et c'est beaucoup, si l'on songe au grand nombre d'opéras qui, chaque jour, rentrent dans l'oubli.

Les artistes sont très divisés sur le mérite de la musique italienne. Elle existe pourtant; elle doit donc avoir une signification quelconque. Pour réduire la question à ses justes limites, il suffit d'admettre qu'un opéra ne peut être un concert; que le caractère de chaque personnage doit y être respecté, et que l'orchestre ne doit arrêter l'action que pour traduire des situations scéniques que la voie humaine est, par sa nature, incapable d'exprimer.

Rossini, tout le monde est d'accord sur ce point, est le maître favori des chanteurs, dont il fait briller le talent. A quelques exceptions près, ce résultat ne peut être obtenu qu'au détriment de la vérité dramatique. Il est impossible qu'une forme mélodique, constamment harmonieuse ou brillante, comme les vocalises, puisse servir à l'expression de tous les sentiments, quels qu'ils soient.

Le *Barbier de Séville* est incontestablement l'œuvre capitale de Rossini. Jamais poème ne fut mieux approprié au génie, au tempérament du compositeur. L'ironie, l'insouciante et folle gaieté, l'amour sans passion, l'*amour goût*, disait H. Beyle, et par-dessus tout le plaisir de vivre et de vivre heureux, rien ne convenait mieux à Rossini. Les vocalises sont ici à leur place, tandis que dans ses grands opéras, elles sont souvent en contradiction avec la situation. S'il fait exception dans *Guillaume Tell*, c'est qu'en écrivant pour la scène française, il en avait jusqu'à un certain point subi l'influence. Le trio des conjurés est un morceau que lui seul pouvait écrire; mais pourquoi ne s'y est-il pas départi de son lyrisme habituel? Le propre du

lyrisme est de dissimuler presque toujours sous le charme et la rondeur des périodes, la médiocrité de l'idée ou l'indécision du sentiment. Le grand style symphonique manque à cette scène, qui cependant est grandiose. Pour comprendre comment l'orchestre, et l'orchestre seul, peut exprimer des sentiments tumultueux, l'indignation, l'exaltation d'un cœur que l'injustice fait déborder, il suffit d'écouter avec attention la scène de la prison dans *Fidelio*, de Beethoven.

Il y a des inspirations vraiment tragiques dans *Othello*, dans *Moïse* et dans *Guillaume Tell;* malheureusement elles sont souvent suivies de lieux communs symphoniques. La grande originalité de *Guillaume Tell* consiste en une profusion de mélodies heureuses comme il n'en existe nulle part. Tout ce que la muse lyrique peut offrir de séduisant y est répandu à plaisir; il y règne une splendeur vocale sans pareille; l'élément musical scintille, fascine; l'oreille en est enivrée. L'impression néanmoins passe rapidement : c'est que la tendresse est un sentiment presque inconnu à Rossini; la douleur surtout lui est antipathique. Quand il la rencontre, il l'effleure ou

il y fait allusion avec une grande adresse, grâce à son lyrisme qui dans ce cas le sert à merveille. Il évite ainsi de tomber dans le mélodramatique, écueil où vient toujours échouer la médiocrité. Un compositeur ordinaire veut-il peindre la douleur ou la mélancolie? Rien de plus facile. Un chant conçu dans le mode mineur donnera forcément quelque chose d'analogue à l'effet qu'il veut produire; mais dépouillé des accompagnements et des accords que nécessite ce mode, il pourrait signifier toute autre chose. La tonalité seule donne à ce chant ce caractère factice; l'inspiration qui est toujours la vérité lui manque. Le compositeur actuellement en vogue fournirait de nombreux exemples de ce genre que nous nommerons *mélodramatique*, faute d'un mot meilleur.

En résumé, la musique italienne se distingue de la musique allemande par la prédominence de l'élément musical sur l'élément dramatique et par l'emploi de la mélodie de préférence à toute autre forme. Elle n'est pas non plus sans quelque analogie avec la statuaire antique : l'une est absorbée par la recherche constante de la beauté plastique;

l'autre par celle du charme et de la beauté des mélodies.

L'exécution parfaite d'une œuvre est excessivement rare. Rossini eut le bonheur d'avoir pour interprètes une réunion de chanteurs comme on n'en avait jamais vus et comme on n'en reverra peut-être jamais. Quiconque n'a pas entendu Rubini, Lablache et Tamburini, mesdames Malibran, Grisi et Persiani ne saurait se faire une idée de ce que peut avoir d'enchanteur la musique italienne chantée par des voix harmonieuses avec un style plein de goût.

LA SYMPHONIE

Quelques critiques, n'aimant pas ou ne comprenant pas la symphonie, ont pris le parti de la nier. Il en est d'autres qui la considèrent simplement comme un exercice auquel il est indispensable de se livrer avant de composer un opéra qui, à leurs yeux, est toute la musique. Ils l'appellent musique de *chiffres*, ne

se doutant pas qu'ils suppriment ainsi d'un trait de plume les plus grands noms, les plus beaux monuments de l'art musical. Ils ne peuvent cependant pas prétendre que la mélodie et la symphonie soient antipathiques : dans les ouvrages des trois grands symphonistes, Haydn, Mozart et Beethoven, les mélodies abondent et brillent autant par la variété que par la noblesse.

Si les sons ne pouvaient avoir une poésie qui leur fût propre, s'ils ne pouvaient exprimer des sentiments sans le secours d'un libretto ou d'un canevas quelconque pour en expliquer le caractère, la musique ne serait pas un art complet, la symphonie et le quatuor n'existeraient pas. Les chefs-d'œuvre de ce genre prouvent que, livrée à son propre élément, le son, la musique peut s'élever à des hauteurs que l'opéra n'atteindra jamais. La symphonie exige une plus grande élévation d'idées; toute trivialité lui répugne et frappe d'autant plus l'auditeur qu'aucun élément étranger ne vient l'en distraire. Favorisée en cela par le vague des sons, la variété des instruments, leurs différentes combinaisons, la multiplicité des timbres se combattant ou s'harmonisant dans

cette merveilleuse et complexe unité qu'on appelle un orchestre, la symphonie est plus poétique, exprime bien mieux les aspirations les plus générales, les plus profondes du cœur humain.

HAYDN

Né à Rohrau (Hongrie), 1732; mort à Vienne, 1809.

Haydn a été justement surnommé le Père de la symphonie et du quatuor. Il a fait pour la musique instrumentale ce que Mozart, qui l'appelait son maître, a fait pour l'opéra. Le premier il s'est affranchi de la routine scolastique. Il a donné à ce genre de musique une forme parfaite en rapport avec les sentiments qu'il devait exprimer. On n'égalera jamais sa tranquille et puissante grandeur, sa franche gaieté, sa naïveté, sa tendresse chaste et virile et sa douce bonhomie qui rappelle parfois le sublime bavardage d'Homère.

MOZART

On peut en dire autant de Mozart symphoniste. Personne ne possédera à un plus haut point l'élégance, le charme, la délicatesse presque féminine et l'exquise sensibilité qui le caractérisent. Pour mettre en évidence toutes ces qualités et donner une forme musicale à ces sentiments il fallait employer la mélodie pure, avoir un style simple et user peu des développements. C'est ce qu'a fait Haydn et Mozart après lui. Leurs compositions ne pouvaient avoir toutes une originalité distincte : les sentiments peu variés qu'elles exprimaient ne le permettaient pas. Chacune d'elles a été la réalisation d'un sentiment dominant conçu sous des aspects variés ; ce qui leur donne à toutes un air de famille facile à reconnaître.

BEETHOVEN

Né à Bonn, 1770; mort à Vienne, 1827.

Cette couleur générale qu'on remarque chez tous les musiciens est peu sensible dans Beethoven, génie essentiellement complexe et varié. Vivant à une époque de rénovation sociale et par cela même pleine de troubles et d'agitations, il en comprit toute la profondeur. Il a été le poète des douleurs individuelles et des douleurs publiques, et pour cela il ne fallait rien moins qu'une imagination inépuisable comme le sujet, une imagination ayant le privilège d'inventer des développements supérieurs à l'idée mère. Beethoven est peut-être le seul artiste dont l'individualité s'efface pour ne laisser voir qu'un sentiment général exprimé d'une façon toujours nouvelle. Il eut trois styles bien distincts qui se révèlent dans ses ouvrages de tout genre. On le connaîtra tout entier par ses quatuors et ses symphonies. Nous en donnerons un aperçu sommaire et nous tâcherons de montrer la marche ascendante qu'il a suivie de ses pre-

miers essais à ses dernières compositions; mais avant il est indispensable de dire pourquoi ces chefs-d'œuvre, le dernier mot peut-être de la poésie des sons, ont été si longtemps méconnus.

De l'interprétation du Quatuor.

Les solistes et le solo.

Lorsque les premiers quatuors de Beethoven parurent en France, il furent jugés inintelligibles. Il en a été de même de ceux de sa seconde manière; tout le monde les comprend aujourd'hui. Quant aux derniers, ils ne sont pas encore généralement admis. Un pareil galimatias, disent les plus indulgents, ne peut s'expliquer que par la surdité dont l'auteur était affligé pendant les dernières années de sa vie. On a trouvé commode de dire à première vue que ses ouvrages étaient baroques; on n'a pas daigné les étudier. Les idées, les sentiments qui s'y trouvent ont un caractère trop vrai, trop complexe, trop grandiose pour qu'on les acceptât facilement. La forme en est d'ailleurs trop libre, trop en dehors des habitudes scolastiques pour n'avoir pas dérouté

ceux qui avaient peine à comprendre les premiers. L'esprit de routine, qui règne aussi despotiquement dans les arts que partout ailleurs, n'était pas le seul obstacle à vaincre; l'exécution devait aussi être en rapport avec ces idées nouvelles.

Dans les quatuors d'Haydn, le premier violon domine et doit dominer; dans ceux de Mozart, les instruments se combinent d'une façon plus générale; enfin, dans ceux de Beethoven, surtout dans ses derniers, ils forment un tout complet, indissoluble. Chaque partie a son rôle déterminé, précis, qu'il n'est permis de modifier ni d'amoindrir. Le premier violon ne doit pas briller aux dépens du second, le violoncelle aux dépens de l'alto. Une phrase, un dessin mélodique ou même un accompagnement qui souvent est commencé par un instrument, terminé ou répété par les deux autres, est forcément baroque, si chaque son n'est pas en rapport avec le sentiment général. Les passages de ce genre, les unissons qui sont très fréquents exigent que le son de chaque instrument s'identifie avec celui des autres, s'y absorbe de manière à ne plus pouvoir être distingué. C'est à cette condition

qu'une idée harmonique devient compréhensible.

Pour respecter le caractère des quatuors de Beethoven, l'exécutant doit laisser à la musique le premier rôle et se faire, pour ainsi dire, oublier par ses auditeurs. Il faut qu'il sacrifie son individualité à l'unité de son et à l'unité d'expression, qualités précieuses, difficiles à acquérir, mais indispensables. On obtient l'unité de son en employant les mêmes moyens, la même manière de tenir l'archet, en suivant la meilleure méthode, celle à laquelle Baillot a donné son nom. Quant à l'unité d'expression, elle ne s'apprend pas : on la sent.

Ce n'est pas toujours ainsi que les artistes en général et les solistes en particulier conçoivent la musique instrumentale. Le soliste n'y voit ordinairement qu'une occasion d'exécuter avec adresse un trémolo ou un stacatto, un moyen de faire entendre des airs variés, des élégies larmoyantes, des miévreries fantastiques. Il multiplie les notes sans raison, quelquefois sans goût, et, grâce à son habileté, parvient à arracher des applaudissements au public, souvent même aux artistes qui se laissent aisément séduire par ces tours de

force. Pour faire de l'effet, pour étonner les auditeurs, il en est qui ne reculent devant aucune exagération, aucune bizarrerie. Baillot a toujours protesté contre cette falsification de l'art, contre cette soif insatiable de célébrité.

Le caractère de ses compositions est tellement accentué, l'esprit en est si intimement lié au mouvement, qu'une étude approfondie peut seule faire comprendre l'idendité du mouvement et de la pensée. De quelle utilité serait le métronome pour l'exécution de ces ouvrages où Beethoven a multiplié les indications, où l'on trouve souvent autant de nuances différentes que de mesures ; où le mouvement lui-même doit quelquefois subir des fluctuations imposées par l'idée? Dans sa musique, l'action une fois engagée ne languit jamais ; elle marche, elle court, elle se développe avec une rigoureuse logique ; c'est comme un courant électrique d'harmonie qui saisit l'auditeur, l'entraîne, l'enivre, l'enveloppe tout entier.

Le génie de Beethoven est essentiellement humain. Il s'adresse à toutes les facultés, aux sens, au cœur, à l'esprit. Il se montre dans ses derniers quatuors singulièrement fécond,

enthousiaste, violent, navré, inquiet, fébrile, quoique maître de lui; sa pensée est toujours juste, naturelle, profonde, philosophique. « L'art, dit Hégel, doit éveiller toutes les puissances qui sommeillent dans l'âme humaine, révéler à la conscience ce qu'il y a de plus profond et de plus mystérieux dans le cœur et la pensée de l'homme, avec tous les contrastes, les oppositions et les contradictions de sa nature, ses grandeurs et ses misères, ses joies et ses souffrances, tous les sentiments et toutes les passions, et cela afin d'étendre et de compléter le cercle de notre expérience, afin que l'homme ait vécu la vie tout entière. L'art obtient ce résultat par l'illusion qui remplace pour nous la réalité. »

Beethoven a rempli toutes les conditions de ce magnifique programme. S'il s'est affranchi des entraves scolastiques, ce n'est pas dans un simple but d'innovation. Pour donner une forme à sa pensée, pour révéler tout un monde de sensations inconnues avant lui, il a dû forcément rompre avec la tradition. Il n'a considéré les sons que comme un moyen d'émouvoir ; il a éliminé l'accompagnement proprement dit ; il a donné l'indé-

pendance à chaque partie en la faisant concourir à l'unité générale sans l'y absorber entièrement; il a trouvé l'expression dans l'harmonie aussi bien que dans la mélodie ; il a développé une idée avec une souplesse, une variété, une puissance incomparable ; il a modifié plusieurs fois son style, mais en restant fidèle aux principes de l'art, à la loi du progrès; il s'est rendu de plus en plus maître des procédés techniques ; et vers la fin de sa carrière, lorsqu'il écrivit ses derniers quatuors, il ne composait plus dans le sens vulgaire du mot, il résumait son œuvre entière, il trouvait des accents sublimes pour dire les rêves, les aspirations, les tourments de son âme, et il exprimait en même temps les rêves, les aspirations, les tourments de l'humanité entière.

LE QUATUOR.

Le quatuor pour instruments à cordes — deux violons, alto et violoncelle — est en musique le premier, le plus parfait de tous les genres. Moins le compositeur a de ressources,

plus sa pensée doit être inspirée, son imagination féconde. Un grand génie d'invention peut seul vaincre la monotonie résultant de la réunion de quatre instruments de la même famille. Le type de cette famille est, il est vrai, le violon, le plus sympathique de tous les instruments, le seul sur lequel la sensibilité puisse se produire sans efforts, le seul qui se prête à des nuances sans nombre, à des délicatesses infinies. Dans la symphonie l'effet est toujours un peu matériel, la sensibilité s'y fait difficilement jour. Dans le quatuor, au contraire, elle peut, grâce au petit nombre d'exécutants, être tantôt individuelle, tantôt collective ; et dans ce dernier cas, elle acquiert une puissance électrique. La puissance et la sonorité qu'on peut obtenir dans un quatuor dépassent la somme produite par chaque instrumentiste pris séparément : phénomène analogue à celui qu'en économie politique on appelle *force collective* et qui est ici le résultat d'une pensée toujours vraie, d'une interprétation euphoniquement et expressivement juste. « Ce qui fait la gloire de l'homme, dit un philosophe moderne, ce n'est pas de consommer d'immenses trésors à des bagatelles ;

c'est par la pensée, le talent, l'invention, de faire beaucoup avec peu ; c'est, à l'exemple du Créateur, de faire de rien quelque chose. »

Quatuors et Symphonies de Beethoven.

PREMIÈRE MANIÈRE.

6 quatuors, op. 18.

Les six premiers quatuors sont inférieurs à ceux de Mozart que Beethoven avait évidemment pris pour modèle. Le style est empreint d'une certaine raideur. La phrase élégante de Mozart convenait peu au génie dramatique et tout spontané de Beethoven. Son originalité ne tarde pas à paraître dans le quatuor en *sol* dont l'andante est coupé par un allegro ; dans la *Malinconia* du quatuor en *si bémol*. L'andante *quasi allegretto* du quatuor en *ut* mineur est remarquable par un sentiment et une forme toute nouvelle qu'il développera plus tard d'une façon merveilleuse.

Première symphonie (*ut* majeur), op. 21.

La première symphonie est, sauf l'andantino et le scherzo, une imitation des symphonies d'Haydn, avec une orchestration plus brillante et plus variée.

Deuxième symphonie (*ré* majeur), op. 36.

La deuxième symphonie est déjà du véritable Beethoven, moins la netteté de l'expression et la clarté de l'effet. Elle a l'acerbité d'un fruit qui n'est pas mûr.

DEUXIÈME MANIÈRE.

3 quatuors, op. 59.

Les trois quatuors dont se compose cette œuvre ont peu de rapport avec les six premiers et montrent combien ce genre de musique préoccupait Beethoven. Il y est tout à fait original. Dans le premier morceau du quatuor en *fa*, il supprime la reprise ; il donne à chaque partie plus d'individualité, et il obtient ainsi des sonorités remarquables ; le chant

s'assouplit et devient plus sympathique. Le menuet est remplacé par un andante qui n'est pas sans analogie avec celui du quatuor en *ut* mineur (op. 18), mais plus varié, plus incisif, plein de nuances toutes nouvelles. Le début de l'adagio est écrasé par l'accompagnement dont les intentions paraissent trop multipliées.

Plus tard, en un cas semblable, il simplifiera l'exposition comme dans les andantes des œuvres 127 et 135, où l'accompagnement prend la forme du chant, fait corps pour ainsi dire avec lui. Enfin, le chant de cet adagio revient sans nécessité, et l'accompagnement a un caractère matériel qui allanguit l'intérêt sans rien ajouter à l'expression.

A partir de ce moment, le génie de Beethoven s'accentue d'une façon continue. Les quatuors en *mi* mineur et en *ut* majeur ont une grande originalité. Le premier morceau du quatuor en *ut* se distingue par la variété des rythmes, par la spontanéité des idées que le sentiment plus que le développement du sujet relie les unes aux autres. Le trait chantant du premier violon, qui n'est ni un chant ni un récitatif, est très remarquable. L'andante ne

ressemble à rien de ce qu'on avait fait jusqu'alors, et le final est très dramatique, tout en restant une fugue presque régulière.

Dixième quat. (*mi* bémol), op. 74.

Avec l'andante du dixième quatuor, Beethoven a mieux exprimé qu'il ne l'avait encore fait la douleur intime et profonde qui l'a dominé toute sa vie.

Symphonie héroïque.

Troisième symph. (*mi* bémol), op. 55.

La troisième symphonie porte en tête ces mots : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un gran' uomo.* « L'idée de Beethoven, raconte F. Riès, son élève et son ami, était de glorifier Bonaparte, premier consul. Il le comparait aux plus grands consuls romains. La partition portait pour intitulé : *Bonaparte,* plus bas : *Luigi van Beethoven.* Ce fut moi qui appris à Beethoven que Bonaparte venait de se déclarer empereur. Beethoven se mit en fureur et déchira l'intitulé.

L'ouvrage reçut alors seulement le nom de symphonie héroïque. »

Chez un homme tel que Beethoven, plus les actes sont rares, plus ils sont significatifs. Grand admirateur des héros de Plutarque, il suivait avidement la politique de son temps et, comme cet Ancien, il pensait qu'étant homme, rien d'humain ne devait lui être étranger. Sa musique fut l'écho de ses pensées et de ses sentiments. Un siècle le sépare du candide Haydn et du sensible Mozart.

Weber ne comprit rien à cette phase nouvelle du génie de Beethoven. « Il n'est plus question, écrit-il à ce propos, de clarté, de développement des passions auxquels les vieux maîtres Gluck, Hændel et Mozart croyaient à tort. » Weber se trompait étrangement. C'est au contraire dans la science et la variété des développements qu'est l'immense supériorité de Beethoven sur tous les compositeurs sans exception. Quant au défaut de clarté, nous en reparlerons plus loin; aujourd'hui encore, pour beaucoup de gens, clarté veut dire simplicité, et profondeur obscurité.

Pour la première fois, dans la symphonie

héroïque, Beethoven se donne un canevas, un sujet défini. La marche funèbre est très belle, la fin est tout à fait neuve. L'auteur y révèle une de ses qualités caractéristiques : il a pour chaque morceau une terminaison particulière, péroraison logique de l'idée rythmique et du sentiment développé. A l'exemple des grands poètes, s'il effleure le côté réaliste d'une situation, c'est pour mieux faire ressortir les sentiments qu'elle inspire. Ainsi les allures martiales, si faciles à traduire pour un musicien, n'apparaissent que dans le trio du scherzo où les cors sonnent une fanfare lente et sombre, épisode lugubre des fléaux de la guerre.

Le final est peu en rapport avec le reste de la symphonie. Le dernier mouvement paraît être une apothéose. Quelques années plus tard, Beethoven eût certainement donné au final le caractère triomphal. C'est ainsi que la symphonie héroïque devait finir. Peut-être aussi Beethoven a-t-il voulu refuser à sa manière les honneurs du triomphe à l'homme qui l'avait trompé dans ses espérances.

Quatrième symph. (*si* bémol), op. 60.

La quatrième symphonie se rapproche plutôt de la première manière. L'adagio, d'un grand style, est plus remarquable par la forme que par la pensée.

Cinquième symph. (*ut* mineur), op. 67.

Le premier morceau de la symphonie en *ut mineur* se compose en entier d'un rythme d'une extrême violence et de lambeaux de phrases merveilleusement liés entre eux ; ce qui ne l'empêche pas d'être très saisissant et de donner à l'auditeur l'idée d'une sombre fatalité.

Tout est beau dans cette magnifique conception. On blâme cependant les accords longuement répétés qui terminent le final. Cette marche triomphale, d'un caractère grandiose, ne pouvait finir brusquement. Elle devait avoir une fin proportionnée à son ampleur. Cette fin est encore logique, parce que ce morceau représente à l'imagination le défilé d'une foule immense, qui ne peut disparaître subitement. Ces accords font image, et terminent bien ce final pompeux.

Symphonie pastorale.

Sixième symp. (*fa* majeur), op. 68.

1° Sensations agréables qui s'éveillent dans l'homme à son arrivée à la campagne;
2° Scène près du ruisseau;
3° Réunion joyeuse des habitants de la campagne;
4° Orage et tonnerre ;
5 Chant des bergers. Sensations de joie et de reconnaissance après l'orage.

Nous ne dirons rien de cette incomparable et sublime création, nous croirions profaner la poésie, la nature, *alma Parens rerum ;* elle est d'ailleurs devenue populaire. Les Docteurs, lorsqu'elle parut, furent scandalisés d'entendre dans une œuvre classique le chant de la caille et du coucou. L'idée, la vérité, la poésie, la nature ne sont rien pour ceux qui ne voient dans l'art que le métier ou la tradition. Que de fois n'ont-ils pas reproché à Beethoven de ne pas savoir écrire une fugue !

Une Noce villageoise.

Septième symph. (*la* majeur), op. 92.

1° Arrivée des villageois ;
2° Marche nuptiale ;
3° Danse des villageois ; cortège de la mariée ;
4° Le festin ; l'orgie.

Avant de connaître ce canevas que l'on ne retrouve que dans les premières éditions, nous avons longtemps cherché quelle pouvait avoir été l'intention de Beethoven en écrivant *la Marche nuptiale.* Son caractère vague, plein de mystères, presque funèbre, jure avec le reste de la symphonie toute entière d'une gaieté champêtre. La connaissance du canevas laisse encore dans le doute. De tels sentiments sont rares en pareille occurrence ; une noce en habits de deuil est contre l'habitude. A-t-il eu cette pensée : *L'amour, c'est la mort, l'amour est plus fort que la mort ?* La profonde sensibilité de Beethoven devait sans nul doute la lui avoir suggérée. L'accord prolongé qui commence et finit cette marche semble le prouver. Ces accords ainsi placés, s'ils ont un sens, ne peuvent signifier qu'infini, immorta-

lité. Le *majeur*, contraste saisissant, est d'une tendresse, d'une chasteté ineffables.

Le mot *orgie* doit être une traduction défectueuse du texte allemand. La situation, aussi bien que la musique, ne donnent nullement l'idée de ce qu'on entend ordinairement par ce mot. Le final est d'un entrain vertigineux. Cette œuvre est une des plus parfaites de Beethoven.

Huitième symph. (*fa* majeur), op. 93.

La huitième symphonie n'a rien de bien remarquable pour l'auteur. N'oublions cependant pas l'*allegretto*, joyau brillant et délicat.

Lorsque Habeneck, le célèbre chef d'orchestre et le principal fondateur de la Société des Concerts du Conservatoire, voulut mettre à l'étude les symphonies de Beethoven, il rencontra de la part de quelques artistes une vive opposition. La symphonie en *ut mineur* et la symphonie pastorale furent l'objet d'impitoyables railleries ; mais l'énergique conviction de Habeneck triompha de toutes les résistances. La renommée que l'exécution de

ces chefs-d'œuvre a valu à cet orchestre est encore vivace après quarante années ; et bien que l'enthousiasme des premiers temps soit un peu refroidi, le souffle d'Habeneck plane encore sur cet orchestre, le meilleur qui ait jamais existé.

TROISIÈME MANIÈRE.

Onzième quat. (*fa* majeur), op. 75.

Le onzième quatuor est une œuvre de transition, inégale, incomplète, dans laquelle les contrastes paraissent exagérés. Les deux sentiments qui dominent si souvent Beethoven, la violence et une résignation désespérée s'y montrent avec une rudesse, une âpreté qui les rend moins touchants que dans l'allegro du final de l'œuvre 131. Entre la première partie de ce quatuor et l'ouverture de *Coriolan* l'analogie est frappante ; avec cette différence que dans la sublime ouverture qui exprime tour à tour les supplications maternelles et la violente obstination du fils, les oppositions se fondent avec un art merveilleux.

Douzième quat. (*mi* bémol), op. 127.

Le douzième quatuor diffère autant des cinq qui précèdent que le septième diffère des six premiers. On a blâmé comme trop fréquents les changements de rythme et de mouvement; ils n'ont rien de blessant pour l'oreille, et d'ailleurs, ce qu'il y a de plus mobile, de plus fugitif, le sentiment musical, ne s'énonce pas aussi méthodiquement qu'un syllogisme ou une proposition de mathématique.

La fin du premier morceau est d'une légèreté vaporeuse; l'idée fuit d'une partie à l'autre, flexible et suave, semblable à une fumée légère capricieusement emportée par le vent.

Résignation est le mot que Beethoven aurait pu inscrire en tête de l'adagio. Jamais il n'a été si profondément humain. Tout chante, tout est nécessaire, tout concourt à l'effet. Ici, comme dans les ouvrages qui suivront, le sentiment est plus arrêté, plus pénétrant que dans les quatuors précédents. Il donne à l'idée principale les nuances les plus diverses; il exprime une poignante douleur, puis un doux

espoir qui s'affaiblit peu à peu et s'éteint dans une morne désolation. Une tenue de la dernière note qui finit cet adagio a fait dire que Beethoven ne concluait pas. C'est encore une intention de l'auteur méconnue : l'infini ne conclut pas.

Le scherzo semble avoir été fait pour les yeux autant que pour les oreilles. Il a quelque chose de plastique ; il ouvre des perspectives immenses. Les changements de rythme donnent à ce morceau un caractère fantasque tout à fait romantique. Le sentiment n'y joue qu'un rôle très secondaire ; l'idée y est tout extérieure : on la poursuit comme on poursuit en rêve ces objets qui fuient toujours quand on croit les saisir. Une pareille musique, nous ne saurions trop le dire, ne peut être que baroque ou même désagréable si l'exécution n'en rend pas exactement l'esprit.

Treizième quat. (*si* bémol), op. 130.

Le premier morceau du treizième quatuor finit par un effet que pouvait seule trouver l'inépuisable imagination de Beethoven. Le *crescendo* des quatre mesures qui précèdent

les huit dernières est d'une rare puissance harmonique; c'est un effort suprême de sensibilité vers l'idéal.

L'andante exprime tout ce qu'un sentiment peut avoir de plus délicat, de plus spontané, de plus indéfinissable.

Le *Presto* et la *Danza Tedesca* sont deux petites fantaisies sorties d'un cerveau puissant.

En écrivant la cavatina Beethoven a dû verser bien des larmes.

> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux;
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots (1).

Ces notes jetées en désordre sur un rythme contraire de l'accompagnement qui semble jouer le rôle de consolateur, ces notes sont plutôt des sanglots qu'un chant. C'est une inspiration sans exemple dans la musique.

Quatorzième quat. (*ut* dièze mineur), op. 131.

Le quatorzième quatuor résume les qualités de Beethoven, l'unité dans la variété et l'indépendance complète des procédés matériels ; il

(1) Alfred de Musset.

se compose de deux parties qui sont seulement séparées par un point d'arrêt et pourraient à la rigueur se jouer sans interruption.

Parvenu à la maturité de son génie, Beethoven écrivait rarement une œuvre capitale sans s'être donné pour canevas un sujet pris dans l'histoire ou dans la nature. Le quatuor en *ut dièze* mineur exprime aussi clairement que peut le faire la musique les sentiments de l'homme les plus opposés. Le début est un commencement de fugue. On y sent s'agiter tumultueusement des ombres gigantesques, mystérieuses incubations qu'indique une harmonie stridente et tourmentée. Ces pensées indécises, ces ombres prennent bientôt des formes diverses qui se confondent dans une majestueuse unité. On ne compte pas moins de neuf changements de mouvement et de rythme, tous nécessaires pour rendre cette exubérance d'idées, de sentiments et de passions. Beethoven semble avoir voulu faire vibrer l'âme tout entière.

Les sentiments vifs et légers sont largement développés dans la seconde partie. Il y règne une teinte particulière de familiarité affable, intime et brillante. Un mouvement toujours

net et précis y domine. Des contrastes heureux, de fines perspectives, des repos imprévus, des nuances mobiles et passagères comme la pensée, donnent à ce morceau une physionomie sans exemple. La même phrase y traduit tour à tour des sentiments opposés, comme la même idée trahit quelquefois les contraires. Il n'est pas jusqu'à l'ironie que Beethoven n'ait voulu rendre dans le *crescendo* que les instruments commencent en jouant sur le chevalet pour finir avec la rapidité de l'éclair par une sonorité formidable. Un unisson d'une brutale énergie change tout à coup le caractère de ce morceau, comme si Beethoven se reprochait de s'être abandonné trop longtemps à d'agréables illusions. La parole est incapable de définir l'âpre sensibilité de l'adagio, les violences accumulées dans l'allégro. Quels mots pourraient dire ces douleurs, ces aspirations brûlantes, ces élans indomptés, ces déchirements de l'âme? Beethoven le premier et jusqu'à présent le seul a compris cette poésie des sons qui touche le cœur et dépasse l'intelligence. Ce n'est plus de la musique, c'est l'épopée du cœur humain.

Quinzième quat. (*la* mineur), op. 132.

La tonalité du quinzième quatuor lui donne un caractère tout particulier. L'idée indécise au début devient de plus en plus nette et précise jusqu'à la fin où le chant se précipite poussé, pressé par l'énergie tumultueuse des parties secondaires, laissant après lui un sentiment douloureux comme l'irritation qui résulte d'une illusion trompée, de la violente agitation d'un cœur rempli d'amers regrets.

Un duo des violons distingue la deuxième partie de l'allégro ; puis vient un chant si heureux, si long qu'on s'épuise à le suivre.

Canzone di ringraziamento in modo lydico offerta alla Divinità da un guarito : tel est le titre du *molto adagio* pour lequel Beethoven se servit d'un mode de la liturgie catholique dans le goût de Palestrina. C'est une prière pleine de calme et de recueillement.

On croit entendre les puissantes voix de l'orgue. Les *crescendo* ont une grandeur surhumaine ; l'effet est dû au sentiment et à l'expression des accords. L'adagio se lie à un andante intitulé : *Sentendo nuova forza.* Bee-

thoven relevait d'une grave maladie quand il écrivit ce morceau. Ces actions de grâce, ces remerciements adressés à la Divinité par un convalescent finissent par une sonorité d'une extrême douceur, par le prolongement des dernières notes qui semblent se perdre dans l'éternité.

Beethoven ne donne pas la même forme à chacun de ses derniers quatuors ; il la subordonne à l'impression qu'il veut produire, à la nature de l'idée qu'il veut développer. Il revient à l'ancienne manière, si elle convient à son sujet ; il n'a point de système arrêté.

Le final du quinzième quatuor est, avec le final du quatuor en *ut dièze* mineur, le plus remarquable par l'inspiration autant que par la science des effets. Il a un caractère essentiellement dramatique, nous dirions volontiers scénique. L'allégro *Marcia* est d'une élégance virile analogue à celle des figures de Michel-Ange. Jamais Beethoven n'a trouvé un chant plus coloré, plus vibrant que celui de l'allégro *appassionato*. Un accompagnement de trois rythmes différents, d'une extrême agitation, annonce le chant après lequel rien ne semble plus possible; mais son imagination toujours

féconde lui inspire un de ces effets que seul il a pu se permettre. Il ose arriver à une complète anarchie de rythmes pour exprimer avec force l'état de trouble, l'anxiété morale et intellectuelle que peuvent produire la passion ou la douleur, deux sentiments qui chez lui ont de grandes affinités. La confusion et le désordre sont dans ce cas volontaires. Le motif du majeur est une suave inspiration aux contours italiens : l'anxiété s'apaise et, malgré quelques notes plaintives, disparaît tout à fait devant un sentiment plus doux !

Seizième quatuor (*si* bémol), op. 133.

« Le seizième quatuor, dit M. de Lenz, for-
« mait dans l'origine le final du quatuor en
« *si bémol* (op. 130) et y figure comme tel
« dans le manuscrit envoyé par Beethoven
« au prince Galitzin, que nous avons pu exa-
« miner. Ce fut Artaria (l'éditeur) qui per-
« suada à Beethoven de remplacer la fugue
« par un autre morceau à cause de son éten-
« due. Cet autre morceau, c'est le final
« qui appartient aujourd'hui au quatuor
« (op. 130). »

L'allégro *Fuga* est considéré comme un chef-d'œuvre scolastique, mais à l'audition il paraît diffus; Beethoven, entraîné par son génie dramatique, a voulu introduire dans cette fugue un sentiment que les règles de fer de ce genre ne comportent pas, une spontanéité qu'un rythme strictement réglé ne peut permettre. Malgré cette innovation, on ne doit pas chercher dans cet allégro autre chose qu'une fugue.

Le caractère du *Meno mosso* est tout à fait neuf. La fin du quatuor est d'une énergie sauvage : on dirait un combat de géants ; pour interpréter ce morceau, il faudrait une vigueur pour ainsi dire surhumaine : l'idée déborde les moyens d'exécution.

Dix-septième quatuor (*fa* majeur), op. 135.

Dans ce quatuor, le dernier de Beethoven, il semble que son génie va subir une nouvelle transformation, qu'il ébauche une quatrième manière. Il trouve des sons d'une lucidité extrême et pour ainsi dire immatériels pour l'expression des sentiments les plus élevés. La douleur n'est plus qu'un souvenir pour Bee-

thoven; elle lui produit l'effet que produit un tableau couvert d'une gaze transparente : il n'est plus de ce monde; il acquiert une simplicité idéale, une sérénité céleste.

Le *Lento* est un chef-d'œuvre exceptionnel parmi tous ses chefs-d'œuvre. C'est la douleur, la compassion sans bornes, la résignation inspirées par un amour universel, le calme dans la souffrance, un sentiment analogue à celui que dut éprouver le Christ sur la croix. Le *Più lento* est un chant d'accords tellement grandiose qu'on ne pourrait le supporter longtemps. Sa fin n'est plus que le prolongement de cette impression qui s'affaiblit peu à peu et s'éteint lentement.

Tout l'art antique pâlit auprès de ces sublimités; elles le dépassent de toute la supériorité de l'esprit sur la matière. La beauté dans la forme ne peut plus désormais rivaliser avec la beauté dans les sentiments, beauté dont la dernière expression ne peut être que la justice, sentiment et idée tout à la fois ou resplendissement du Vrai, selon le mot de Platon.

Pour bien comprendre cette musique, il suffit de l'aimer, de l'entendre souvent. Elle est à la portée sinon de tout le monde, au

moins de tous ceux qui ont le goût de l'art et de la poésie.

Lorsque MM. Maurin, Chevillard, Mas et moi nous entreprîmes de faire connaître les derniers quatuors de Beethoven si calomniés et si peu connus, nous eûmes le bonheur de rencontrer un public d'élite qui s'intéressa vivement à nos études et nous prouva qu'elles n'étaient pas inutiles, puisqu'elles faisaient aimer ces incomparables chefs-d'œuvre.

Les dernières sonates de Beethoven pour piano seul (op. 110 et 111) étaient encore, il y a peu de temps, à peu près inconnues : Théodore Ritter, pianiste remarquable entre tous, après une étude approfondie, les a rendues accessibles à tous ceux que le grand art passionne.

Neuvième symph. (*ré* majeur), op. 125.

La neuvième et dernière symphonie se compose de quatre parties, dont trois pour l'orchestre seul, et la quatrième, qui est le final, pour les voix et l'orchestre. Beethoven a pris pour sujet l'*Ode à la Joie* de Schiller.

ODE A LA JOIE (1)

RÉCITATIF

Amis, prenons la lyre,
Mais, parmi nous, point de fronts soucieux,
Le ciel sur nous est radieux,
Ah ! qu'il nous inspire.

QUATUOR ET CHŒUR

Reine immense, âme embrasée,
Viens remplir notre pensée
Toi qui n'est jamais lassée,
Viens à nous, sainte amitié.
Où plane ton aile,
Soudain se révèle
La flamme éternelle,
La tendre pitié !
Vous, qui sur la terre,
Allez triste et solitaire,
Accourez, mon frère,
Car nos cœurs vous sont ouverts.
Mais vous que la haine
A ses pas enchaîne,
Votre plainte est vaine,
Fuyez au fond des déserts.
La nature est une amie,
Le printemps l'a rajeunie,

(1) Traduction de M. Ruelle.

Fêtons un brillant matin!
Tout sourit dans la nature,
Tout s'anime et tout murmure;
Devant Dieu s'élève pure
La voix du blond chérubin ;
Nos voix diront, s'unissant :
Gloire au Dieu puissant!

MARCHE

(Solo de ténor et chœur.)

Frères, qu'un long cri s'élance
Vers le ciel immense
Comme une espérance.
Salut au soleil radieux.
Frères, nos cœurs bénissent,
Nos mains frémissent,
Nos voix s'unissent ;
Nous vous chantons, ô vastes cieux!

CHŒUR

Reine immense, âme embrasée,
. . . .

CHŒUR

Sainte grâce,
Dans l'espace
L'ange passe,
Il nous dit :
Race humaine,
Sois sans haine :
Dieu maudit
Qui proscrit.

Frères, dans une étreinte,
Tous, fêtons la loi sainte ;
Et tous élevons nos voix
Vers le Roi des rois.

CHŒUR

Reine immense, âme embrasée,
. . . .

QUATUOR ET CHŒUR

Nous voulons aimer la vie,
La nature est une amie;
Chaque printemps l'a rajeunie,
Belle d'un rayon divin.
Quand la nature
Chante et murmure,
Dieu sourit à l'âme pure
Et devant lui chante le blond chérubin.
Bien qu'un cantique immense
S'élance vers l'Éternel,
En créant l'homme immortel,
Dieu lui donna l'espérance.
Gloire à sa puissance!

. . . .

L'*Ode à la Joie* serait mieux nommée *Ode à la Fraternité*. Ce mot, au dire des Allemands, rendrait plus exactement, sans les compléter toutefois, le sens du texte et la pensée de Schiller. L'*Ode à la Joie* nécessi-

tait un style et des idées autres, sinon supérieures au style et aux idées des symphonies précédentes. Nous ne dirons rien des deux premiers morceaux ; nous n'essaierons pas de définir l'indéfinissable. L'adagio, une merveille, montre le sens intime s'élevant jusqu'aux généralités. La marche — six-huit — exprime un sentiment tout nouveau en musique, le sentiment populaire. Ce sentiment, composé de la réunion multiple des sentiments individuels, par conséquent d'un caractère particulier et d'un ordre plus élevé, devait logiquement se rencontrer dans la troisième manière qui élimine de plus en plus la virtuosité. Les chœurs chantant avec l'orchestre ajoutent un éclat indescriptible à ces élans sublimes de Fraternité universelle.

On reproche souvent à Beethoven de ne pas savoir écrire pour les voix. On peut se convaincre du contraire en entendant *Fidelio* qui fut primitivement joué sous le titre de *Léonore* ou *l'Amour conjugal*. Ce vieux mélodrame français, dans lequel, selon la coutume, la vertu trouve sa récompense, lui a inspiré des accents aussi chastes que passionnés. Cet opéra, correctement écrit pour les voix, n'of-

fre qu'une difficulté, difficulté inhérente à toute œuvre fortement conçue : la vérité dans l'interprétation.

La neuvième symphonie laisse néanmoins quelque chose à désirer. Certaines parties sont écrites trop haut, ce qui rend l'exécution difficile et par conséquent l'audition pénible. Le quatuor pour voix *solo* ne satisfait pas non plus complètement ; mais ces imperfections ne sont pas assez sensibles pour détruire l'effet de cette œuvre immense.

Beethoven et ses critiques

M. Oulibischeff a beaucoup écrit sur la vie et les œuvres de Mozart son auteur de prédilection. Il ne comprend de Beethoven que les premiers ouvrages. C'est toujours Mozart qu'il aime sous un autre aspect.

M. Fétis donne la préférence à la seconde manière. Il signale, toutefois, dans les quatuors, « des inharmonies malheureuses, des longueurs qui tombent dans la diffusion. » L'occasion était belle, pour M. Fétis, d'émonder ces développements parasites, de polir ces

aspérités, comme il l'a fait dans son *Traité d'harmonie*, à propos d'une sonate du même auteur. Nous aurions ainsi tout Beethoven revu et corrigé, un chef-d'œuvre capable d'immortaliser le plus académique des académiciens. Dans la troisième manière, M. Fétis découvre à peine quelques éclairs. C'est évidemment, pour lui, l'œuvre d'un sourd. Un compositeur devrait pourtant savoir qu'une longue expérience permet à un musicien d'élite de se rendre compte de l'effet qu'il veut produire sans recourir pour cela à une exécution quelconque ; Beethoven et bien d'autres n'ont pas toujours eu besoin d'employer ce moyen. Il a pu, comme le divin Homère, sommeiller quelquefois, mais sa surdité n'a nullement été la cause de ses erreurs.

M. de Lenz résume ainsi son opinion :

« La troisième manière présente d'incomparables beautés à côté de choses bizarres, d'intentions obscures, inexplicables peut-être, dont le plus âpre travail peut seul faire triompher. Les quatuors de sa seconde, de sa grande manière sont, à notre avis, l'apogée de son style dans la musique de chambre. Les cinq derniers quatuors sont moins des qua-

tuors que des conversations entre quatre instruments à cordes : *de omni re scibili et quibusdam aliis*. On a qualifié ces tyle de mystique. »

Avant d'écrire et surtout de juger, il faut raisonner. Si M. de Lenz avait suivi cette méthode, il aurait certainement compris que le quatuor — son nom même l'indique — n'est et ne doit être qu'une conversation entre quatre instruments ; et que la grande difficulté, celle qui demande le plus d'invention, d'art et, par conséquent de génie, c'est de réussir à mettre les quatre parties en action. Le vrai, le grand quatuor n'existe qu'à cette condition. Nous croyons l'avoir surabondamment démontré. Un peu de réflexion aurait aussi fait voir à M. de Lenz que le plus âpre travail n'empêchera jamais une chose d'être bizarre et ne fera jamais comprendre une chose incompréhensible. Passons sur le mysticisme de Beethoven : rien n'est moins mystique que sa musique.

Il faudrait en finir avec ces accusations d'obscurités, de bizarreries, etc. De même qu'un livre ou un discours peut se résumer en quelques lignes, le caractère d'un morceau

de musique peut être défini en quelques phrases. Mais il est impossible à l'écrivain, orateur ou musicien, d'exposer sa pensée dans toute sa plénitude sans avoir recours à des développements qui paraissent aux esprits superficiels autant de longueurs inutiles. Une idée, un sentiment sublime ne peut être précédé et suivi que par des nuances émanant de la pensée dominante : c'est l'ombre d'un tableau, l'intrigue qui prépare et justifie le dénouement.

Dans certains cas, en musique, plus le sentiment est profond, plus il a besoin d'une obscurité plus apparente que réelle dont le but est de faire pressentir la conclusion qui surgira bientôt radieuse, éblouissante. C'est ainsi que Beethoven procède fréquemment dans ses derniers ouvrages.

Une comparaison, en quelque sorte matérielle, rendra cela tout à fait clair. Pour peu qu'on soit attiré par les tableaux de Rembrandt, on est frappé de l'analogie qui existe entre ces deux géants de l'art. Le clair-obscur et la vive lumière que Rembrandt distribuait d'une façon si magique se retrouvent dans Beethoven avec le même caractère et la

même vigueur. Ils ont aussi tous les deux la même origine. Beethoven, quoique né à Bonn, était fils d'un père hollandais. Tous les grands sentiments dont Rembrandt a illuminé l'attitude souffreteuse et la face endolorie de ses Christs, abondent dans les écrits du musicien. Pour éblouir, pour attendrir, pour enthousiasmer, tous deux ont procédé de la même manière : ils ont enveloppé le point lumineux d'ombres savamment calculées.

Que dire d'ailleurs à ceux qui ne voient dans les tableaux de Rembrandt que des figures laides et enfumées, dans les œuvres de Beethoven que la musique d'un sourd ?

Sourd sublime, nous serions tenté de chérir l'infirmité providentielle qui t'a forcé de descendre plus que personne dans les replis les plus cachés de ton cœur pour en traduire, dans des pages immortelles, toutes les tristesses et toutes les amertumes !

Il en est de la musique comme des livres ; il y en a pour toutes les intelligences. Ce qu'on ne comprend pas, de même que ce qu'on ne sent pas, paraît toujours dénué de sens. L'homme supérieur rencontre toujours sur sa route quelque divinité jalouse. C'est à travers d'innom-

brables obstacles qu'il doit se frayer un chemin. Heureux celui dont la mort, en lui donnant le repos, consacre le génie. L'ombre de Beethoven ne jouit pas encore de cette ineffable félicité. Celui qui a résumé le travail de trois générations n'a laissé, au dire de quelques prétendus savants, qu'une œuvre incomplète. Prométhée, personnification de l'intelligence audacieuse et libre, est toujours enchaîné sur son roc; le fringant *Apollo* est toujours prêt à faire écorcher vif quiconque le surpassera sur la flûte.

FÉLIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Né à Berlin, 1809; mort en 1847.

Mendelssohn est sans contredit le plus remarquable des symphonistes contemporains. Le *Songe d'une nuit d'été,* comédie-féerie de Shakespeare, qu'il mit en musique, est considéré comme son chef-d'œuvre. Les sylphes, les feux follets, les lutins, inventions vaporeuses et charmantes du grand poète, ne pouvaient faire musicalement illusion que sur des motifs rapides, indécis, flottants; ce qui a fait

dire que Mendelsshon n'était original que dans ses *scherzi*. Avant lui, Weber avait traité dans Oberon le fantatisque gracieux, la féerie musicale.

Mendelssohn a beaucoup produit. Il imite Bach, Mozart, Beethoven et Weber. Ses ouvertures de la *Grotte de Fingal* et de *Mélusine* sont deux petits chefs-d'œuvre dans le genre descriptif, genre dans lequel réussissent ordinairement les talents secondaires. Son style est parfois diffus, sa vigueur un peu molle ; sa sensibilité dégénère souvent en sentimentalités larmoyantes ; ses *adagios* — nous demandons grâce pour la comparaison — rappellent parfois a sonorité que produirait un groupe de malheureux demandant harmonieusement l'aumône.

On remarque dans ses ouvrages la couleur orientale, biblique, comme un écho lointain des malheurs d'Israël, une plainte lamentable des captifs de Babylone, les ancêtres de Mendelssohn.

En France, le pays des nouveautés, ce qui est nouveau est lentement et difficilement accepté. Le public du Conservatoire a été long à rendre justice à Mendelssohn.

ROBERT SCHUMAN

Né à Zwichau, en Silésie, 1813 ; mort en 1856.

Schuman imite Bach, Weber, quelquefois Mendelssohn, le plus souvent Beethoven, dont il s'approprie toutes les formes, toutes les hardiesses. Son style parsemé de vieilles formules scolastiques rajeunies est vraiment symphonique, mais il incline trop souvent à ce que nous avons appelé le *mélodramatique*. Sa pensée est vague quand elle n'est pas triviale. Son énergie souvent vulgaire fait un singulier contraste à côté de sentimentalités doucereuses. Il est douteux que ses grands ouvrages puissent jamais s'imposer à un public français.

Peut-être reconnaîtra-t-on plus tard dans Schuman des beautés qui nous échappent : on peut toutefois supposer qu'une œuvre d'art où le goût et la sensibilité manquent est condamnée d'avance. Il peut paraître injuste à la plupart des artistes que tant de talent soit frappé de stérilité, mais la postérité ne tient nul compte des œuvres purement indi-

viduelles; pour qu'elle les adopte, elle veut s'y reconnaître. Avec tout le talent du monde, l'art, sans une certaine dose d'idéal, n'est plus que du métier.

LES ROMANTIQUES

Hector Berlioz.

Les auteurs qu'on nomme *classiques* se sont toujours inspiré des sentiments les plus tendres, les plus nobles, de ce qu'il y a de meilleur dans l'homme : par conséquent de tout ce qui est du domaine de l'expérience et qu'admet la raison. Les *romantiques* recherchent d'autres sentiments, d'autres passions : passions hyperboliques, étranges, quelquefois malsaines, qu'enfante le cerveau en délire et qui sont en dehors de la réalité, de la rationalité. Le romantisme dont la dernière formule est l'art pour l'art n'est pas nouveau. On le rencontre dans l'acte des Champs-Elysées de l'*Orphée* de Gluck; plus tard dans *la Fonte des balles* et *la Chasse infernale* du *Freyschütz* de Weber ; dans *le Songe d'une nuit*

d'été de Mendelssohn. Gluck, Weber et Mendelssohn n'étaient pas des romantiques systématiques; ils peignaient aussi avec une originalité particulière les orages du cœur.

Berlioz n'est pas, comme on l'a dit, le chef de cette école ; il n'a fait que l'exagérer. Les romantiques modernes se font remarquer par la recherche constante du pittoresque, du merveilleux, du bizarre, par l'étrangeté dans la forme et l'exageration dans l'expression. Incapables de charmer par de belles mélodies ou d'émouvoir par des effets vrais et sympathiques, ils ont recours à des sonorités violentes, à des combinaisons plus étranges que musicales. L'orchestre dont se contentait Beethoven ne leur suffit plus; ils augmentent le nombre des instruments et des instrumentistes. La sonorité en harmonie n'est cependant pas l'exagération du corps sonore, mais le rapport savant, varié, original et toujours expressif qui unit entre eux les divers sons d'une masse harmonique.

Pour réaliser de grands effets, il n'est pas besoin de moyens exceptionnels ; l'idée suffit, pourvu qu'elle soit juste et forte. Elle sera d'autant plus saisissante qu'elle sera plus sim-

plement traduite : la pluralité des moyens ne sert bien souvent qu'à dissimuler l'absence de l'idée.

Les grandes réunions vocales et instrumentales n'ont jamais produit et ne produiront jamais que bruit et confusion. Il est impossible qu'il en soit autrement. D'abord le chef d'orchestre ne peut donner l'impulsion à tous les exécutants à la fois ; les plus éloignés la reçoivent trop tard. Le désordre est encore plus grand si on multiplie les chefs d'orchestre. En outre les musiciens, occupant un trop grand espace, ne peuvent se voir ni s'entendre, encore moins fondre et harmoniser leurs différentes parties, toutes choses indispensables pour une bonne exécution. L'unité ne peut donc exister, et les nuances délicates, un des plus grands charmes de la musique, disparaissent complètement. Pour faire chanter de grandes masses, il faudrait une musique d'un style particulier. Ce sera peut-être la musique de l'avenir.

Berlioz avait certainement de secrètes aspirations vers le beau, vers le grand ; mais il manquait de ce que nous nommerons le *sens humain*, qui inspire et sanctionne toutes les

grandeurs et toutes les beautés. Ces élans indéfinis d'une imagination purement artistique ont dû fatalement avorter dans un romantisme fiévreux qu'il pousse parfois jusqu'au ridicule. Toujours à la recherche des impressions étranges, monstrueuses, il ne craint pas, dans *Roméo* et *les Troyens*, de décrire symphoniquement des combats amoureux que les bêtes seules affrontent en pleine lumière.

Littérateur superficiel, critique sans principes, indifférent aux idées, aux aspirations de son temps, mais soigneux de sa gloire, Berlioz, comme tant d'autres, ne pouvait exprimer ce qu'il ne sentait pas.

RICHARD WAGNER

Semblable à ces réformateurs pour qui la civilisation a constamment fait fausse route, Wagner prétend inventer la vraie musique, la musique de l'avenir. On l'a surnommé ironiquement l'inventeur de l'opéra sans mélodie. La mélodie, il l'a en horreur ; il veut traduire par des sons chaque mot, chaque phrase, et

tout en s'efforçant de donner à sa pensée une grande liberté d'allure et d'expression, il se sert volontiers des procédés de la vieille école ; ce qui dénote une imagination peu féconde. Un musicien d'une vaste érudition, M. Dehn, de Berlin, disait que la musique de Wagner n'était autre chose que du Gluck instrumenté. Plus on entend Wagner et plus cette appréciation paraît juste.

Un opéra peut-il se composer exclusivement de mélodies, ou peut-il s'en passer? Conçu dans l'un ou l'autre de ces deux systèmes, un opéra sera inévitablement monotone. Le lyrisme mélodique des Italiens, pas plus que le lyrisme harmonique des Allemands, n'est possible d'une manière absolue. Aussi ne se rencontre-t-il nulle part, ni dans Rossini, ni dans Wagner.

La mélodie est trop simple, trop absolue, comme il le dit lui-même, pour rendre l'idéal de Wagner. Quel est donc cet idéal ? Quelles sont ces aspirations nouvelles, inconnues, profondes, mystérieuses pour lesquelles il croit avoir inventé des formes ? Nous regrettons de le dire à un artiste de tant de talent, d'initiative et de bonne volonté, mais on ne décou-

vre dans ses compositions que des violences fiévreuses, des effets symphoniques, des fantaisies descriptives et par-dessus tout du mysticisme et de la religiosité contemplative. C'est là du reste que son système devait le conduire. La forme emporte le fond. Par l'exclusion de la mélodie, il recule jusqu'à Gluck et Lulli ; il recule jusqu'à la musique religieuse. Wagner, croyant inventer, ne fait qu'obéir à une tendance rétrospective, fausse route que suivent déjà des imitateurs sans invention.

La mélodie est de première nécessité dans un opéra. Précisément parce qu'elle est absolue, elle est indispensable dans un long ouvrage; elle résume souvent une situation, et sans elle, un opéra devient fatigant à entendre. C'est amoindrir les ressources de l'art musical que se priver d'un de ses plus beaux moyens d'émouvoir. Il est des moments où l'oreille la réclame ; elle repose d'une longue attention et devient alors elle-même un contraste. Il en est enfin de la mélodie comme de certaines institutions sociales qui ne doivent jamais disparaître, inhérentes qu'elles sont à la nature humaine.

Qui continura Beethoven ?

M. de Lenz termine son livre sur les trois styles de Beethoven par les lignes suivantes : « L'art, l'élément de l'infini qui en est l'essence, ne peut s'arrêter. Qui continuera Beethoven? Ce maître ne peut avoir épuisé les largesses divines ; mais il faut croire que pour reproduire pareil phénomène, les hommes devront être revenus à la vérité dans les sentiments de plus en plus égarés dans les pays qui prétendent marcher à la tête de la civilisation en Europe. »

Ce langage est assez obscur. Tâchons de découvrir ce que M. de Lenz n'a pas su ou n'a pas voulu dire. Et d'abord quels sont ces peuples qui prétendent marcher à la tête de la civilisation? On en compte beaucoup, mais il est évident pour quiconque a lu son livre que M. de Lenz a voulu désigner la France : la France dont les aspirations ne sont pas exclusivement et étroitement nationales ; la France qui, depuis longtemps, a inscrit sur son drapeau *Humanité, Justice*, d'autres di-

sent *Révolution*, mot qui épouvante M. de Lenz; la France enfin que maudissent tous ceux qui, comme ces damnés du Dante, marchent le visage en arrière, les yeux sur les talons ! Qui croira jamais, hormis ceux qui ont intérêt à le croire, que des principes de justice de plus en plus épurés puissent faire obstacle aux progrès de la musique ?

Quelle est cette « vérité dans les sentiments à laquelle il faudrait revenir ? » Probablement celle qu'engendrent l'aristocratie, la théocratie et la féodalité réunies, trois institutions solides qui, malgré tant de bienfaits, commencent à s'ébranler même en Russie, pays de M. de Lenz. Si les arts libéraux ne pouvaient vivre avec la liberté, s'ils étaient fatalement les auxiliaires du despotisme ou de la corruption, c'est tout un, il faudrait supprimer les arts libéraux, ainsi que le proposait Platon.

« L'art, l'élément de l'infini, ne peut s'arrêter. » Rien de mieux. Mais la justice, l'élément suprême de la civilisation, ne doit ni rétrograder, ni rester stationnaire; et, quelle que soit à ce sujet l'opinion de M. de Lenz, la justice est loin d'avoir atteint son apogée en ce monde.

Beethoven est un « phénomène » pour M. de Lenz ; et comme si le génie du grand compositeur ne lui appartenait pas, comme s'il n'était que le dépositaire de ce génie concédé par la grâce divine, il demande qui le continuera. Il faut être aveuglé par la logique autocratico-religieuse pour ne voir que « largesses divines » dans des ouvrages émanant de la plus pure spiritualité humaine. Beethoven ne peut être continué. On continue une œuvre inachevée ; la sienne est bien réellement finie. Il ne pouvait être que ce qu'il a été, un amant passionné de la nature, le poète des grandes et chastes pensées, des douleurs intimes et des douleurs publiques, de l'agitation profonde qui caractérise notre époque. Quelques années plus tôt il eût été baroque ; il l'est encore pour quelques traînards.

La musique est aujourd'hui un objet de consommation générale. La science de la composition s'est répandue avec une grande rapidité. Jamais on n'a tant fait de musique ; jamais les compositeurs n'ont été si nombreux. Le talent, la réputation, les encouragements de toute sorte, rien ne leur a manqué ; plusieurs ont pu se croire à la hauteur des maîtres. Vaines

illusions! Les plus éminents n'ont dû leur célébrité qu'au plus ou moins de rapport qu'ils avaient avec leurs devanciers. Il est resté quelques individualités, mais l'art ne s'est pas enrichi d'œuvres véritablement originales. Cependant on dit que le plus mauvais livre renferme toujours quelque chose de bon ; on peut en dire autant des plus médiocres compositions musicales : c'est le propre de l'homme de ne pouvoir rien produire de ses mains ou de son cerveau sans y laisser l'empreinte de sa personnalité.

Une grande impression peut, à défaut de génie, faire éclore une œuvre originale. Un soldat citoyen, musicien médiocre, mais enflammé de patriotisme, composa jadis un chant de guerre qui fit plus pour l'affranchissement du sol français que toutes les harangues des tribuns.

Félicien David, frappé des splendeurs, des beautés mystérieuses de l'Orient, écrit *le Désert :* une miniature, si l'on veut, mais une miniature ressemblante.

Meyerbeer a fait des prodiges de volonté. Peu satisfait de ses premiers essais, il s'est étudié, pendant de longues années, à assouplir

la roideur de son style en imitant Rossini, Weber et en dernier lieu Beethoven. Il s'est ainsi rendu maître de tous les styles; il s'est approprié toutes les formes. Le quatrième acte des *Huguenots* est un chef-d'œuvre dans lequel il a saisi au vif le fanatisme religieux, d'abord contenu, puis violent, sanguinaire, hurlant sans enthousiasme : les idées généreuses provoquent seules l'enthousiasme. C'est une page extrêmement dramatique où bouillonnent la haine et la fureur. Chaque note est une goutte de sang. Malgré tout, nous doutons qu'un seul de ses opéras passe en entier à une postérité bien reculée. Si le sentiment dramatique, le goût et le savoir suffisaient pour être un grand musicien, Meyerbeer eût été l'égal des grands poètes lyriques; mais il faut encore une puissance d'idéalisation qui lui a manqué. Aussi n'est-il supérieur que dans l'expression des sentiments violents, dans la couleur locale, et l'on a dit de lui avec raison qu'il peignait des tempéraments plutôt que des sentiments, ce qui explique sa grande popularité.

Quand un peuple s'est donné des institutions correspondant à son génie, à son tem-

pérament, à ses aptitudes spéciales, l'histoire nous l'apprend, il disparaît ou il s'étiole dans l'immobilisme, à moins qu'un idéal plus humain, plus justicier ne vienne rajeunir ses vieilles idées, rafraîchir son vieux sang. C'est la loi du progrès. Les arts, efflorescence de la civilisation, suivent la destinée des peuples. L'architecture, la peinture, la statuaire, la littérature ont eu des décadences. Y a-t-il eu réellement décadence ? Le mot n'est pas juste bien qu'il serve à désigner la chose. C'est un temps d'arrêt fatal, nécessaire, que l'expérience et l'éducation abrègent chaque jour ; c'est une nouvelle évolution qui se prépare, un nouvel ordre d'idées, par conséquent un nouvel idéal qui s'élabore dans le cerveau des peuples.

La musique subit en ce moment la logique universelle. Les sentiments de l'homme moderne ont trouvé dans une forme parfaite leur complète idéalisation dans les œuvres des grands maîtres. Elles les expriment si bien que les nouveaux compositeurs ne pouvant ni les égaler, ni les imiter servilement, ce qui serait impossible autant qu'inutile, tombent dans la recherche, les puérilités, le mélodrame,

le romantique et les sonorités bruyantes qui font un instant illusion, mais qui ne laissent d'autre impression que celle d'un bruit plus ou moins agréable, plus ou moins étrange. Il en est qui s'inspirent tantôt du gothique Schuman, tantôt du mystique et violent Wagner. Les plus jeunes imitent les imitateurs dans ce qu'ils ont de personnel.

Le sentiment personnel qu'on exalte actuellement se réduit à peu de chose dans une œuvre de génie. Il n'a de valeur que lorsqu'il est l'interprète des sentiments de tous. « L'homme, dit un grand critique, ne crée pas ses idées, il les reçoit ; il ne fait pas la vérité, il la découvre ; il n'invente pas la beauté, la justice, elles se révèlent spontanément à son âme dans la perception des phénomènes, dans les rapports des choses. » Donnons quelques exemples parmi les plus fameux dans l'histoire de l'art et de la pensée:

Homère nous fait connaître les Grecs et la Grèce toute entière.

Virgile laisse bien loin les naïvetés des dieux et des héros d'Homère. Quelque chose de plus grand que l'Iliade vient de naître,

disait Catulle, après avoir entendu quelques vers des Géorgiques.

Après la statuaire grecque qui divinise la forme, Michel-Ange fait penser, fait pleurer le marbre : progrès immense, trop peu remarqué.

Citons Shakespeare terrifiant ses contemporains par le spectacle des grandes passions, mais surtout des grands vices ;

Rabelais donnant à la bourgeoisie libidineuse de son époque des leçons de haute morale; critiquant les rois, se moquant de la Réforme et des réformés, du pape et des papistes.

Presque à la même époque où Raphaël représentait le catholicisme aimable et triomphant, Rembrandt plus chrétien fait sortir de la tombe ses Christs pleins de douleur.

Corneille, Racine, Molière, Boileau et Voltaire, dans un langage merveilleux de concision et de lucidité, montrent l'influence que peuvent avoir dans les sociétés la grandeur des caractères ou les vices des individus et des castes.

Parmi ces grands esprits il en est qui faisaient connaître aux civilisations futures des civilisations éteintes; d'autres révélaient, de-

vançaient, rectifiaient ou idéalisaient la pensée populaire, rendaient le vice odieux ou formulaient des idées acquises : tous, dans une forme originale, avec un style particulier, personnel, exprimaient des aspirations générales. Leur individualité morale, si l'on peut dire ainsi, se confond dans le sentiment, dans la pensée commune. Le chef-d'œuvre personnel, s'il existe, doit se nommer *Fantaisie*.

L'*Idée* moderne dépasse de beaucoup le fond politique, social, esthétique même de ces grandes intelligences, mais les chefs-d'œuvre sont rares. La musique seule a produit des poèmes nouveaux si profonds, si parfaits qu'il paraît presque impossible d'y rien ajouter.

Concluons avec l'Histoire :

Haydn, Mozart, Beethoven, Weber et Rossini expriment les joies et les douleurs, les inquiétudes intellectuelles et morales de l'homme moderne tout entier. Un nouvel ordre de choses, un pas de plus vers la justice, un acheminement notable vers le gigantesque et perpétuel enfantement qu'on nomme Révolution, en modifiant les idées, les institutions, les intérêts, les sentiments et les mœurs, fera surgir un art nouveau.

LA MUSIQUE FRANÇAISE

Les compositeurs français procèdent soit de l'école italienne, soit de l'école allemande ; souvent des deux à la fois. Plusieurs ont une originalité incontestable, mais rien de ce qu'ils ont créé ne peut être comparé aux chefs-d'œuvre étrangers. Ils n'ont point inventé des formes particulières et caractéristiques pour exprimer des sentiments généraux. On ne peut toutefois être imitateur d'une manière absolue. Un musicien, quelle que soit la nationalité à laquelle il appartienne, subit toujours l'influence des façons de sentir particulières à son pays. Ce genre secondaire, qu'on pourrait appeler *national*, existe même dans les pays les plus favorisés, par exemple en Allemagne où Sphor, Schuman et Wagner nous ont paru plus goûtés que Mozart ou Haydn.

Le public en France a parfois d'étranges fantaisies. L'*ut* de poitrine un instant abandonné est redevenu plus que jamais à la mode. Nous avons beau chercher quel attrait

peut avoir ce cri de sourd, quelle valeur artistique ou scénique, nous n'y trouvons rien qui ne soit contraire aux lois du goût et de la sonorité. Dans l'opéra une voix émue et pénétrante suffit aux situations les plus violentes. Les notes phénomènes ne peuvent que troubler l'harmonie générale. Rubini possédait une voix d'un volume fort ordinaire, mais il avait la sensibilité, cette étincelle divine que ne remplacera jamais l'*ut* le plus formidable. Ses plus grands artifices étaient un goût exquis et une grande simplicité, résultats d'une longue expérience et d'études constantes. La nature même de sa voix lui permettait d'avoir une souplesse, une agilité que Duprez n'a jamais possédées. C'est de ce dernier que date la recherche de la force dans le chant, recherche jadis critiquée par J.-J. Rousseau dans le chanteur Jéliotte. Au lieu d'un sentiment vrai, d'une émotion forte, le chanteur, en faisant violence à l'oreille, n'obtient qu'une surexcitation des nerfs. Si dans cet ébranlement les amateurs recherchent l'idéal de la force, un coup de canon ferait bien mieux leur affaire.

La France cependant a puissamment con-

tribué au développement de l'art musical. On ne peut le nier. Le peuple y est essentiellement artiste. Tout ce qui sort de ses mains porte un cachet d'élégance et de bon goût ; mais le goût et l'éducation, plus que la vocation, le rendent musicien. Nous comprenons tous les genres, nous avons partout de grandes individualités, mais point d'aptitude spéciale, et loin de nous en plaindre, il faudrait plutôt y voir une preuve de l'excellence de la nature gauloise.

Tout le monde sait, hormis ceux qui la récitent tous les jours, que la prière, pour les consciences naïves, est une excitation à la vertu. Dans sa haute destinée l'art doit être quelque chose d'analogue ; il devient une excitation vers le beau dans les sentiments et dans les choses. Il complète, pour ainsi dire, la pensée religieuse. L'homme veut être beau ; il veut paraître beau, moralement et physiquement. Il croit ajouter à sa dignité en parant sa personne selon son goût et sa fortune ; il s'entoure de tout ce qui peut flatter ses yeux et son esprit ; il orne ses monuments de statues, sa maison de tableaux ; il s'enivre de musique. L'idéal envahit tout. L'art, dit un idéologue,

enveloppe l'homme comme d'un manteau de gloire.

L'art est libre, par cela même sujet à des écarts pernicieux. L'artiste peut, selon son cœur et son intelligence, idéaliser le bien ou le mal, le vrai ou le faux, le laid ou le beau. De tout temps les philosophes ont dénoncé les aberrations de l'idéal.

La faculté artistique devient cependant un puissant auxiliaire de civilisation lorsqu'elle est balancée par une faculté supérieure, par le jugement, la raison et surtout la justice qui provoque dans le cœur les élans les plus généreux, dans le cerveau la pensée toujours la plus humaine. Cette propriété d'idéalisation a fait donner aux arts proprement dits le nom d'*arts libéraux*, les distinguant ainsi des arts industriels ou *métiers* dont l'utilité répond à des besoins purement matériels.

LA MUSIQUE CALOMNIÉE

Par ces temps de littérature à outrance et de philosophie sans boussole on a fait à la musique un plaisant reproche. Le goût qu'on a généralement pour elle est considéré par quelques esprits craintifs comme un des symptômes les plus alarmants de notre décadence. Un art qui ne s'adresse pas directement à l'esprit est, disent-ils, un art sensuel, un art inférieur.

L'Antiquité, dans ses mythes si profonds et si prophétiques, a représenté Apollon, Orphée, Amphyon civilisant les hommes et domptant les fauves avec une simple lyre. Ces chanteurs mythologiques étaient sans doute moins des musiciens que des poètes révélant à des sauvages les bienfaits de la civilisation. Un langage si noble et si nouveau semblait à ces barbares une musique divine. Il est glorieux pour la musique que les premiers principes de morale aient été, dans l'enfance des peuples, confondus avec elle.

La musique moderne fait probablement plus de bruit, mais elle ne fait plus de miracles. Elle provoque des réunions qui peuvent se multiplier à l'infini dans toutes les classes de la société; auditeurs et exécutants s'y confondent dans un même sentiment; l'esprit se recueille, s'élève, s'exalte en écoutant des chefs-d'œuvre; et s'il est un art capable d'adoucir l'âcreté des rapports sociaux, c'est assurément la musique dont l'attrait tout spirituel est peut-être destiné à remplacer un jour de grossières voluptés.

Elle est, dit-on, incapable d'exprimer des idées. Cela est matériellement vrai, quoique un sentiment, de quelque façon qu'on le fasse naître, ne soit jamais sans éveiller une idée quelconque. Mais croit-on que la civilisation marcherail d'un pas plus rapide et plus sûr si la musique en ouvrait la marche? Les problèmes sociaux seraient-ils plus clairs, traduits en doubles croches? Elle ne peut ni ne doit exprimer des idées; la parole suffit et n'a pour cela besoin d'aucun auxiliaire.

La musique, il est vrai, sert trop souvent d'enluminure à des chansons obscènes, à des élucubrations scéniques dont les auteurs pour

attirer le public, pour faire de l'argent, comme ils disent, ne craignent pas de réaliser un idéal qui n'est précisément pas celui de Platon. La musique, il faut le dire à son honneur, dans son accouplement avec cette littérature, joue un rôle fort secondaire. Si plate qu'elle soit, elle est encore trop immatérielle pour un public qui veut avant tout des réalités palpables. Mais quoi ? Le vin est-il fait pour l'ivrogne? La peinture a-t-elle été inventée pour montrer des sujets ignobles ? L'amour est-il responsable des passions hideuses qui se cachent sous son nom? La sublime religion du Christ n'a-t-elle pas ses Tartuffes et ses Escobars? Et la littérature qui seule peut exprimer clairement ses idées, la littérature qui doit avant tout dire le droit et la justice en toutes choses, ne fait-elle pas trop souvent le contraire?

La musique, suivant Hégel, est le plus beau des arts, l'expression la plus haute de la poésie. Est-ce à dire que la poésie doit être tellement idéale, que les mots, en nous ramenant à la réalité, sont encore trop matériels pour l'exprimer? S'il en est ainsi, la musique est sans contredit l'apogée de l'idéal poétique.

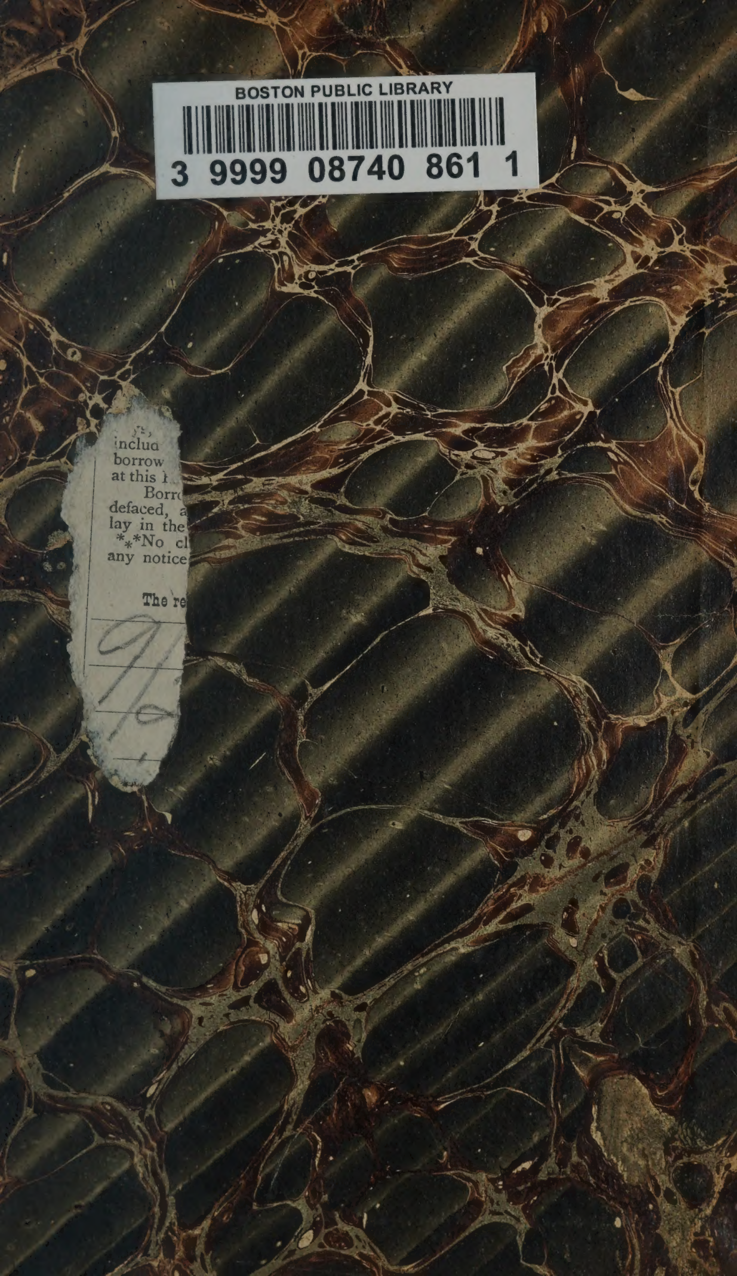
Ici, en effet, rien de matériel : le son, véritable incarnation de l'idéal, nous frappe et s'évanouit ; l'harmonie, par ses accords, nous tient plongés dans l'infini, et la mélodie, par l'excitation de notre sensibilité, réveille au fond du cœur nos aspirations les plus chères ou adoucit nos plus douloureux souvenirs.

Harmonie, lumineux symbole, image anticipée de l'idéal humanitaire, société sonore où chaque unité s'élève et disparaît tour à tour pour se confondre dans un ordre majestueux ; — Mélodie, flamme brûlante des passions individuelles, d'où rayonnent des accords d'autant plus puissants et plus beaux qu'elle sera plus puissante et plus belle : HARMONIE, MÉLODIE, ainsi que L'HOMME sans L'HUMANITÉ, séparées, ne sont rien.........

J.-B. SABATTIER.

TABLE DES MATIÈRES

Clichy. — Impr. Paul Dupont, 12, rue du Bac-d'Asnières. 408.3.79


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 861 1
inclu
borrow
at this
Borr
defaced,
lay in the
*_**No cl
any notice
The re

